JOHANN CHRISTOPH VOGEL

INAUGURAL-DISSERTATION ZUR
ERLANGUNG DER DOKTORWÜRDE
DER HOHEN PHILOSOPHISCHEN
FAKULTÄT DER VEREINIGTEN
FRIEDRICHS-UNIVERSITÄT HALLE-
WITTENBERG

VORGELEGT VON

ARTHUR VOGLER

AUS RIESTEDT

ACAD.
LUGD. BAT.
BIBL.

HALLE (SAALE)
DRUCK VON EHRHARDT KARRAS G.M.B.H.
1914

JOHANN CHRISTOPH VOGEL

INAUGURAL-DISSERTATION ZUR
ERLANGUNG DER DOKTORWÜRDE
DER HOHEN PHILOSOPHISCHEN
FAKULTÄT DER VEREINIGTEN
FRIEDRICHS-UNIVERSITÄT HALLE-
WITTENBERG

VORGELEGT VON

ARTHUR VOGLER
AUS RIESTEDT

ACAD.
LUGD. BAT.
BIBL.

HALLE (SAALE)
DRUCK VON EHRHARDT KARRAS G.M.B.H.
1914

Referent: Prof. Dr. H. Abert.

Vorliegende Arbeit erscheint gleichzeitig und gleichlautend als Buchausgabe im Verlage von Ehrhardt Karras G. m. b. H. in Halle (Saale) und der biographische Teil außerdem im Gluck-Jahrbuch 1914.

Inhaltsübersicht.

Seite

Quellen und Literatur V
Einleitung 1
A. Das Leben Vogels 1
B. Die Werke Vogels 15
I. Seine Opern 15
1. Die Texte 15
2. Die musikalische Struktur 21
a) Ouvertüren 36
b) Rezitative 38
c) Arien 39
d) Chöre 40
e) Instrumentalstücke 41
f) Instrumentation 43
II. Seine übrigen Werke 50
III. Sein Stil 53
IV. Zusammenfassung 65
Anhang
1. Versuch einer chronologischen Ordnung der Werke Vogels 67
2. Musikbeispiele 70

Quellen und Literatur.

Die Manuskripte der beiden Partituren von „La Toison d'or" und „Démophon".

Die gestochenen Partituren der beiden Opern im Conservatoire zu Paris und in der Kgl. Bibliothek zu Berlin.

Drei Symphonien in der Großherzogl. Hofbibliothek zu Darmstadt.

Die Manuskripte in der Fürstl. Thurn und Taxisschen Hofbibliothek zu Regensburg.

Mémoires secrets etc. de Bachaumont. Londres 1777—1788. tome I—XXXIII.

Correspondance litt., philos. et critique éd. par Grimm, Didérot, Ray etc. éd. par Maurice Tourneux. Paris 1882. 16 tomes.

Revue et Gazette musicale de Paris. 1838.

Journal de Paris. 1778 sq.

Le Mercure de France. 1780 sq.

La Gazette de France. 1780—92.

La Gazette musicale de Paris. 1834.

Les Spectales de Paris. 1780—1793.

L'Almanach musical. 1777—83.

Ernst Ludw. Gerber, Hist.-biogr. Lexikon der Tonkünstler. 1791/2. 2 Bde.

Felix Jos. Lipowsky, Bairisches Musik-Lexikon. München 1811.

Choron et Fayelle, Dict. hist. des musiciens. Paris 1810 sq.

Fr. Jos. Fétis, Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique. Bruxelles 1837—44.

Th. de Lajarte, Bibliothèque musicale du théâtre de l'Opéra. 1876.

Rob. Eitner, Biogr.-Bibliogr. Quellenlexikon der Musiker und Musikgelehrten. Leipzig. 1900—1904.

Hugo Riemann, Musiklexikon. Leipzig 1909. 7. Aufl.

Gustave Chouquet, Hist. de la musique dramatique de France. Paris 1873.

Clément-Larousse, Dict. lyrique ou histoire des opéras. 1897.

Ad. Bernh. Marx, Gluck und die Oper. Berlin 1863. 2 Bde.

Otto Jahn, Mozart. Leipzig 1856 und 1867.

Dom. Mettenleiter, Musikgesch. der Stadt Regensburg. Regensburg 1866.

Max Dietz, Gesch. des musik. Dramas in Frankreich während der Revolution bis zum Direktorium. Wien 1885.

C. H. Bitter, Die Reform der Oper durch Gluck. Braunschweig 1884.
Michel Brenet, Les concerts en France. Paris 1900.
Castil-Blaze, l'Académie impériale de Musique. Paris 1855.
Ad. Jullien, La cour et l'opéra sous Louis XVI. Paris 1878.
Gustave Vallet, Études d'histoire, de mœurs et d'art musical sur la fin du XVIII^e siècle et la première moitié du XIX^e siècle etc. Paris 1890.
Fréd. Hellouin, Gosséc et la musique française à la fin du 18^e siècle. Paris 1903.
Karl Mennicke, Hasse und die Brüder Graun als Symphoniker. Diss. Leipzig 1906.
Ludw. Schiedermair, Beiträge zur Gesch. der Oper um die Wende des 18./19. Jhdts. Leipzig. 2. Bd. 1910.

Vielen Dank schulde ich den Vorständen der Bibliotheken: „Archive de l'Opéra“, dem „Conservatoire Nationale de musique“ und der „Bibliothèque Nationale“ zu Paris, der „Fürstlich Thurn und Taxisschen Hofbibliothek“ zu Regensburg und der „Großherzoglichen Hofbibliothek“ zu Darmstadt, sowie den Herren Archivrat Mummenhoff und Stadtpfarrer Wunderer zu Nürnberg.

Ferner bin ich zu großem Danke verpflichtet Herrn cand. phil. Überfeldt-Bonn, der die gleiche Arbeit in Angriff genommen hatte und der, mir die Priorität zuerkennend, sein Material mir freundlichst zuschickte, in welchem ich aber fast nur Bestätigungen meiner Ergebnisse fand.

Besonderer Dank aber gebührt Herrn Prof. Dr. Abert, der mich zu dieser Arbeit anregte und überdies mir mit größtem Wohlwollen ratend und helfend zur Seite stand.

Vorbemerkung.

Zu den französischen Textstellen in der Arbeit bemerke ich, dass sie buchstabengetreu, auch mit offensichtlichen Fehlern, kopiert sind.

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41546024_0015

Einleitung.

Von den sechs um Gluck sich gruppierenden Komponisten, den sich erst spät zu ihm bekehrenden beiden Altersgenossen Piccinni und Sacchini, den am unmittelbarsten von Gluck inspirierten Salieri und Vogel, und den nur noch teilweise in Gluckschem Geiste steckenden Méhul und Cherubini, ist der unbekannteste der Deutschpariser Vogel. Eine umfassendere Arbeit, die Vogels Leben und seine Werke behandelt hätte, ist bisher nicht erschienen. Über ihn vollständige Klarheit geschaffen zu haben, ist leider auch dieser Arbeit nicht beschieden, da über ihn, wie über seinen Lehrer Riepel, dessen Lebensgeschichte schon von anderer Seite vergebens zu erhellen versucht worden ist, aus Mangel an Briefen und anderen Dokumenten sich nur wenig hat feststellen lassen.

A. Das Leben Vogels.

Vogel ist 1756, im Geburtsjahre Mozarts, zu Nürnberg als Sohn des Lauten- und Geigenmachers Michael Vogel und dessen Ehefrau Anna geboren und wurde am 18. März 1756 in der St. Sebaldkirche zu Nürnberg auf die Namen Johann Christoph getauft, wobei als Taufzeuge der Handlungsbediente Johann Christoph Uehle fungierte.[1]) Unser Vogel wird nach damaligem Brauch am Tage nach seiner Geburt getauft sein, so daß wir seinen Geburtstag mit höchster Wahrscheinlichkeit auf den 17. März anzusetzen hätten. Nach der Biographie universelle (Michaud) XLIX, 287 sq. soll Vogel am 10. Mai 1756 geboren sein. Woher Audiffret[2]) diese Angabe hat, habe ich nicht ermitteln können. Nach meiner Erkundigung beim Pfarramt der St. Sebaldkirche ist der 10. Mai als Geburtstag ganz ausgeschlossen.

In der Erwägung, daß — nach Glucks Meinung — eine gediegene Allgemeinbildung auch für einen Komponisten von wesentlicher Bedeutung

[1]) Laut Angabe des Taufregisters der St. Sebaldkirche: P.: Michael Vogel, Lauten- und Geigenmacher. M.: Anna, Ehew. GV. (= Gevatter): Joh. Chr. Uehle, Handlungs-Bedienter.

[2]) Der mit H. unterzeichnete Bearbeiter des Artikels ist F. C. J. M. Audiffret (1780 bis 1820).

ist, habe ich Nachforschungen über Vogels Schulbildung angestellt, die aber zu keinem Resultat geführt haben.[1]) Überhaupt ist uns aus seiner Jugend nichts bekannt, da die Nürnberger Akten darüber schweigen.[2]) Wir begegnen ihm erst als Jüngling, und zwar als Schüler des damals bedeutenden Theoretikers Joseph Riepel zu Regensburg. Warum Vogel gerade nach Regensburg ging, ist nicht ersichtlich, und ob der im Fürstl. „État de la Musique“[3]) erwähnte Vogel vielleicht ein Verwandter ist, ist nicht zu ermitteln. Möglich, daß ihn Landsleute dorthin gezogen haben, von denen ich Paul Küffner und Sohn anführe.

Riepel war um 1757 als Kammermusikus (Violinist) in die Hofkapelle des Fürsten von Thurn und Taxis eingetreten, wo er zum ersten Vorspieler aufrückte und schließlich den Musikdirektorposten bekleidete.[4]) Vor seinem Eintritt in die Hofkapelle war er Violinist in Dresden, und dort hatte er zur Genüge Gelegenheit, die Kompositionen Grauns und vornehmlich Hasses kennen zu lernen. Mit diesen machte er seinen Schüler bekannt und lehrte ihn die Arbeiten beider Meister schätzen.[5]) Daß Riepels Unterricht vortrefflich gewesen sein muß, beweisen nicht nur Angaben von Zeitgenossen, z. B. Hiller, Schubart u. a., sondern auch die musikalische Durchbildung seines Schülers, wie sie in seiner straffen Stimmführung zutage tritt.[6]) Vogel, der in die fürstliche Kapelle als Mitglied eingetreten war, lernte dort auch verschiedene Instrumente spielen, von denen er „das Horn am geschicktesten zu behandeln verstand und bald geläufig blies.“ Nach seinen Kompositionen zu urteilen, muß er besonders das Violinspiel getrieben haben, in welcher Annahme mich auch Berlioz bestärkt, der schreibt:[7]) ... „était fort pauvre et n'avait en perspective d'autres moyens d'existence que les leçons de violon qu'il espérait donner. Il jouait sans doute passablement de cet instrument; des duos pour deux violons que j'ai vu autrefois publiés sous son nom, et la manière dont cette partie de l'orchestre est traitée dans ses opéras, semblent l'indiquer“.

---

[1]) Nur bei Lipowsky S. 357 finde ich eine Angabe, daß Vogel besseren Unterricht genossen haben könnte: „... geb. zu Nürnberg 1756, wo er in den Wissenschaften und in der Musik Unterricht erhielt ...“

[2]) In der Stadtbibliothek und im K. B. Kreisarchiv zu Nürnberg sind keinerlei Nachrichten über Vogel vorhanden.

[3]) Mettenleiter S. 270: Vogel (1755) pour tout 350 fl.

[4]) Nach einem in Regensburg befindlichen Verzeichnis etc. (etwa = Musiketat des Hofhaushalts für 1777; andere Etats jener Zeit sind nicht mehr vorhanden) wird er an erster Stelle genannt. Sein Einkommen betrug: jährl. Gehalt 400 fl., Kostgeld 220 fl., Tafelwein 255 fl. 30 kr., Kleidergeld 100 fl., Hauszins (St. Emmeram) 25 fl., Holz in natura 16 fl., Lichter 7 fl., Roquelor alle 5 Jahre 4 fl., Stiefel alle 3 Jahre 1 fl. 40 kr.

[5]) Gerber II, 741 sagt: ... zu Nürnberg und studierte daselbst besonders die Graunischen und Hassischen Werke.

[6]) Riepel hat nach Forkel, ALdM. S. 429 mit Gründlichkeit gearbeitete Werke geschrieben.

[7]) Revue et la Gazette musicale 1838, No 44, p. 436.

Regensburg scheint dem jungen „Kompositeur“ nicht genügend Gelegenheit gegeben zu haben, recht oft gute Musik zu hören, trotzdem an dem als musikliebend bekannten Fürstenhofe — die Fürsten waren meist selbst gute Klavierspieler[1]) — viel musiziert wurde. Übrigens hatten die fürstlichen Musiker nur in Oper und Konzert zu spielen, da zu Balletten und anderen Vergnügungen die Stadtmusiker herangezogen wurden. Jedenfalls muß in dem jungen strebsamen Musiker der Wunsch rege geworden sein, ein größeres Musikleben kennen zu lernen. Wenigstens ging er bald nach Paris, wozu ihn wohl sein Lehrer Riepel bestimmt hatte, der, wie aus seinen theoretischen Werken hervorgeht, die Ereignisse im Pariser Musikleben, besonders den Buffonistenkrieg lebhaft verfolgt hat. Auch mag zu seinem Entschluß der Verkehr mit französischen Musikern, von denen sich z. B. Heinr. Jak. de Croes (de la Croix) und dessen Sohn Heinrich unter Vogels Kollegen befanden, beigetragen haben.[2])

Von den Angaben in den verschiedenen Lexiken, wann Vogel nach Paris gegangen sei, ist die richtigste die von Gerber (II, 741): „Ohngefähr im Jahre 1778 ging er nach Paris, um daselbst beydes, die Verbesserung seiner Kunst und seines Glückes zu suchen“; denn in dem oben genannten „Verzeichnis deren jährlichen Posten für das Music personale 1777“ ist von den insgesamt 38 Namen der Name Vogels an 17. Stelle angegeben.[3]) Wir dürfen also die Übersiedelung Vogels nach Paris für das Jahr 1778 annehmen (das gleiche Jahr, in dem auch Méhul als Musiklehrer nach Paris kommt). Es hat indessen durchaus nichts Unwahrscheinliches an sich, wenn wir annehmen, daß Vogel schon im Herbst des Jahres 1777 nach Paris kam, wo er die Aufführung von Glucks „Armide“ am 23. Sept. 1777 gesehen haben mag, was mir der letzte Akt seines „Toison d'or“ zu beweisen scheint, in dem sich viele an Glucks „Armida“ anlehnende Züge finden.[4]) Genaueres über seine Ankunft in Paris hat sich auch dort nicht nachweisen lassen.

Hier an den Ufern der Seine wurde Vogel Ohren- und Augenzeuge der heftigsten Musikfehde des 18. Jhs., einer der unerfreulichen Streitereien, die so gern persönlich werden. Man denkt unwillkürlich an Goethes Wort: „Sie sind meist gehässig, wenn sie widerlegen, und sehen einen Irrenden gleich als ihren Todfeind an.“ Der Buffonistenstreit trat in eine neue Phase ein, als man 1776 Piccinni herbeigeholt hatte, dem selbst dabei wenig

[1]) Mettenleiter S. 269.

[2]) Mettenleiter S. 242. Auch ein Küffner, Mitglied seiner Kapelle, ging um diese Zeit nach Paris und starb 1785 zu Regensburg. Nebenbei sei bemerkt, daß das Theater in Regensburg bis 1775 französisch war, dann aber vom Herbst 1775 bis zum Jahre 1778 von der italienischen Oper abgelöst wurde.

[3]) Dort heißt es: jährl. Gehalt 350 fl., Roquelor alle fünf Jahre 3 fl. 12, Stiefel alle 3 Jahre 1 fl. 40 kr.

[4]) Insbesondere machte mich Herr cand. phil. Überfeldt in Bonn dankenswerterweise auf die Schlußszene des 3. Aktes aufmerksam.

behaglich zu Mute war, zumal er nicht einmal das Französische beherrschte und sich auch garnicht als das Haupt der Gegner Glucks fühlte.

Man stelle sich nun einmal den Eindruck vor, den Vogel, der ganz im Hassisch-Graunischen Geiste vorgebildet war, gehabt haben muß, als er zum ersten Male das dramatisch wuchtige Kunstwerk Glucks hörte. Der kompositorisch interessierte Vogel mußte sich für eine der beiden Richtungen entscheiden; für welche, war nicht zweifelhaft. Die Werke des Mannes, dem er seiner Heimat, seiner Geburt und auch seinem Charakter nach nahe stand, „entflammten sein Genie so sehr, daß er selbige sich ganz zum Muster zu nehmen vornahm.“[1]) Durch ihn hat Vogel den nachhaltigsten Einfluß erfahren und ist zu dramatischem Schaffen angeregt worden, indem er in Gluck den Mann erkannte, der sich auf dem richtigen Wege befand. In dieser Annahme bestärkte ihn der Erfolg der Aufführungen. Am 30. November 1778 kam Gluck wieder nach Paris mit der Partitur der Taurischen Iphigenie. Immer mehr drängte sich Vogel das Gefühl des Übergewichts Glucks über seine Gegner auf, wenn er deren Werke mit denen Glucks verglich, so „L'Olimpiade“ (2. X. 1777) von Sacchini, „Atys“ (22. II. 1780), „Iphigénie en Tauride“ (23. I. 1782) von Piccinni, „Roland“ (6. VIII. 1782) etc. Im Jahre 1782 kam auch Sacchini, der schon 1781 vorübergehend hier gewesen war, zu dauerndem Aufenthalte nach Paris. Obwohl mit den letztgenannten Opern der Gluckistenstreit als beigelegt gelten konnte, befand sich Paris noch immer in Erregung, und noch lange finden wir lebhafte Reibereien zwischen beiden Parteien.

Wie sich Vogels äußeres Leben zunächst gestaltete, wissen wir nicht, da die erste Zeit seines Aufenthaltes in Paris in Dunkel gehüllt ist. Sicher ist nur, daß er in den ersten Jahren im Hause des Herzogs von Montmorency (nach Alm. de Paris 1787 in der rue St.-Marc 30) gewohnt hat, in dessen Musikkapelle er als zweiter Hornist Anstellung gefunden hatte. Später war er Kammermusiker des Herzogs von Valentinois.[2])

Vogel ist aber nicht untätig gewesen und hat jedenfalls fleißig seinen Kompositionen gelebt. Für seine Tätigkeit sprechen Notizen in Almanachen und Zeitungen. Die früheste Notiz über ihn finde ich im Journal de Paris,[3]) wo der Verleger anzeigt: un Concerto pour une flûte principale, deux violons, alto, basse, deux hautbois, deux cors, composé par M. Vogel, mis au jour par M. Bailleux; prix 4 liv. 4 fols.[4]) Diese Komposition ist auch im Alm. mus. von 1781[5]) angezeigt mit der kurzen Kritik: „Ce Concerto est calqué sur les compositions de ce genre, qui ont été publiées. Il présente des tournûres de phrases agréables & quelques traits piquants.“ Bald

[1]) Gerber II, 741 f.

[2]) Gerber a. a. O.

[3]) Journal de Paris, 11 avril 1780, No. 102.

[4]) Bailleux, Md = de Musique ordinaire du Roi & de la Famille Royale rue St. Honoré, à la Regle d'or.

[5]) Almanach musical 1781, p. 218.

danach findet sich im Journal de Paris[1]) die Ankündigung, daß M. Michel (ein Freund Vogels) im Concert spirituel zum ersten Male ein Klarinettenkonzert von M. Voger ausführen wird. Wir haben hier höchstwahrscheinlich mit einem Druckfehler zu rechnen, da ein Name Voger vollständig unbekannt ist. Als am 9. Juni 1781 ein Teil der Großen Oper niederbrannte, wurden für die ausfallenden Vorstellungen viel „Concerts" abgehalten und diese besser ausgestaltet. Von jetzt an erscheint auch Vogels Name öfter. In „Les Spectacles" von 1782 wird Vogel (auf S. 2) unter den „Compositeurs pour les Concerts spirituels" aufgeführt. Am 15. August ist ein neues Klarinettenkonzert (un nouveau Concert de clarinette) von Vogel angekündigt, das wieder Michel blasen wird.[2]) In den Mémoires secrets par Bachaumont[3]) findet man ein Oratorium „Jephthé" (Text von Moline), von einem Voget erwähnt, einen Namen, den ich wieder als verdruckt für Vogel vermutete. Darin bestärkte mich der Umstand, daß ich keinen Komponisten Voget für jene Zeit in der musikalischen Literatur entdecken konnte, wozu noch kommt, daß auf die Buchstabentreue eines Namens damals wenig Wert gelegt wurde.[4]) Da liegt die Annahme eines Druckfehlers sehr nahe. Und nun bestätigt Alm. mus. 1781,[5]) daß das Oratorium von Vogel komponiert ist. Nach Almanach musical 1783[6]) ist es am 17. März 1782, am Geburtstage Vogels, im Concert spirituel nochmals aufgeführt worden.

Als Hornist machte Vogel auch die Bekanntschaft Giovanni Puntos (pseudonym für Joh. Wenzel Stich), eines sehr bedeutenden Hornisten, der 1782 als Kammermusiker des Grafen von Artois, nachmaligen Karl X., mit Vogel gemeinschaftlich (nach Gerber I II, 743) „6 Klarinettenduos und 6 desgl.

---

[1]) Journal de Paris vom 26 mars 1781, No. 85.

[2]) Michel, der um 2 Jahre ältere Freund Vogels, mit seinem vollen Namen Michel Yost, im gleichen Alter wie Vogel gestorben, scheint nach Castil-Blaze sich auch dem Laster der Trunksucht hingegeben zu haben. Über ihn sagt C.-Bl.:*) „Ce clarinettiste est le même que ses éditeurs appelaient le célèbre Michel,**) quoi qu'il n'eût jamais fait pour justifier cette flaisanterie (sic!). Buveur célèbre, d'accord; ayant droit au prix que Bacchus décerne à ses fidèles, j'en conviens. Le mari d'une de mes tantes etc." Er ließ sich 1777 zuerst öffentlich hören, zu eben der Zeit, als Vogel nach Paris kam, der vielleicht jetzt schon auf ihn aufmerksam wurde.

[3]) Bachaumont, Mémoires secrets XVII, 34.

[4]) Ich finde aufs Geradewohl Vogl, Fogel, Voger, Vaugel oder so en passant für den Flötisten Wunderlich geschrieben: Wuderlich, Wonderlick, Wandelick, Vounderlich, Vonnderlich, Wanderlick usw. oder: die Werke Hases und Graunus, baron de Schudi, Heyden für Haydn usw.

[5]) Alm. mus. 1781, 8 sept., p. 159.

[6]) Alm. mus. 1783, p. 169.

*) Castil-Blaze, l'Acad. imp. de Musique I, 477.

**) Er scheint doch bedeutende Leistungen aufgewiesen zu haben; denn die Kritiken berichten immer günstig. Z. B. urteilt der Mercure (avril 1786, p. 232) gelegentlich: „M. Michel, qui semble avoir porté la clarinette au plus point de perfection, etc. und (avril 1788, p. 78) zum Conc. spir.: Concertos de Clar., par M. le Fevre et M. Hostier, deux talens bien capables de réparer la perte de M. Michel!

op. 5" verfaßte. Aber schon 1785 begab sich Punto auf Konzertreisen ins Ausland, und so haben wir dieses Opus Vogels zwischen 1783 und 1785 anzusetzen. Auch neben Punto gab es tüchtige Hornisten; so wird erwähnt Le Brun, Othon-Vandenbrook u. a. Die Pariser Waldhornisten sollen es überhaupt am weitesten gebracht haben. In dieser Zeit herrscht fast eine Manie, Instrumentenschulen zu gründen. Die bekannteste ist die von Rodolphe „venu d'Allemagne, qui fonde une école pour le cor etc." Roeser, ein Deutscher in Paris, schreibt einen „Essai d'instruction à l'usage de ceux qui composent pour le clarinette et les cors" (Paris 1781) usw. In keinem der Lehrerverzeichnisse für die verschiedenen Instrumente aber hat sich der Name Vogels finden lassen. Vogel scheint nur seinen Kompositionen gelebt zu haben; so entstanden damals unter anderem 3 Symphonien für großes Orchester. Andrerseits scheint aber auch für ihn die Aussicht gering gewesen zu sein, den Lebensunterhalt durch „leçons" zu erlangen.[1]) Armut zieht sich überhaupt durch sein ganzes Leben hin. Er ist auch in der Kritik nicht sonderlich beachtet worden.[2])

Der Ruhm Glucks ließ Vogel nicht schlafen und ihn danach trachten, selbst eine Oper zu schreiben. Er suchte deshalb einen Textdichter und fand ihn in Philippe Desriaux. Über das Zusammentreffen mit ihm erzählt uns der mit F—le (Fr. J. M. Fayolle 1774—1852) unterzeichnete Artikel in der „Biographie universelle": „Desriaux (Philippe), né en 1758, devint secrétaire du baron Tschudi dont il fut probablement le collaborateur dans les drames lyriques des Danaïdes, musique de Salieri, et d'Écho et de Narcisse, musique de Gluck. Après la mort du baron en 1784, se trouvant sans ressources, il allait noyer son chagrin aux Porcherons.[3]) Il y fit la rencontre d'un jeune musicien allemand, Vogel, qui cherchait un poëme à mettre en musique, comme lui cherchait un compositeur pour un poëme. Le besoin autant que la sympathie rapprochèrent nos deux ivrognes, et leur association produisit deux opéras en 3 actes, joués à l'Académie de musique: La Toison d'or en 1786, et Démophon en 1789."[4])

---

[1]) Lipowsky S. 357: ... ernährte sich vom Unterricht in der Musik.

[2]) z. B. ist im Journal de Paris 1784 No 31 für „Lundi, 2 Février, au Concert Spirituel au Château des Tuileries" angekündigt: „La 1re commenera par une nouvelle Symphonie de M. Vogel, avec accompagnement de cors exécuté par M. le Brun" und in No 35 die Kritik: „M. Othon-Vandenbroock n'a pas fait plaisir sur le cors outre un mauvais choix de musique, on lui a reproché de manquer souvent de justesse; peut-être aussi perdoit-il trop à la comparaison qu'on faisoit avec M. le Brun, qui venoit d'exécuter supérieurement, sur le même instrument, des solos dans l'adagio de la Symphonie de M. Vogel". Vogels Symphonie erfuhr aber gar keine Erwähnung, ebenso wie nicht sie, sondern ein Gossecsches Stück, eine italienische Arie und die andere Symphonie (von Krumpholtz) am meisten Beifall fanden.

[3]) Porcherons pl. altes Stadtviertel von Paris mit vielen Kneipen, daher familiär: aller à vêpres aux Porcherons = kneipen gehen.

[4]) Fayolle hat diese Angabe vielleicht den Mém. secr. XXX, 53 sq. entnommen, wo es heißt: „Il (Vogel) alloit habituellement aux Porcherons, se plaignant de ne trouver d'auteur

In seinem Streben nach Vollkommenheit arbeitete Vogel nun still und unbemerkt an seiner ersten Oper, die er — wir wissen nicht wann — der Direktion der Opéra[1]) einreichte. Lange Jahre mußte er sich gedulden, bis sich die Académie royale de musique zur Aufführung bequemte. „Sie schlummerte wie so viele Produkte nicht akkreditierter Komponisten beinahe ein Dezennium[2]) lang im Archiv der Académie“[3]) und ging erst 1786 in Szene. Zur Entschuldigung der Direktion mag gelten, daß in den Jahren von 1781 bis 1788, vielleicht infolge der intensiveren Beschäftigung mit Musik im Gluck-Piccinni-Streit, recht viele Opern eingereicht worden sind, wobei es natürlich an Minderwertigem und Nachgeahmtem nicht gefehlt haben wird. Von dem Reichtum an Einsendungen geben z. B. „Les Spectacles“ ein Bild, wenn sie (Jg. 1788 p. 7) sagen: „Le nombre des nouveautés lyriques est de 26, sans compter beaucoup de Pieces anciennes qui sont été remises.“ Dazu kamen im Laufe des Jahres noch 20 opéras hinzu.

Endlich, am 5. September 1786, fand die Erstaufführung von Vogels erster Oper „La Toison d'or“ statt.[4]) Berlioz mutmaßt eine Intervention Glucks, sonst würde das Erstlingswerk schwerlich jemals an die Öffentlichkeit gekommen sein.[5]) Die Oper erlebte neun Aufführungen. Die Première war in Nr. 242 und 243 des Journal de Paris für Freitag, den 1. September angekündigt. In Nr. 244 heißt es plötzlich: „Aujourd'hui, 1er septembre,

---

qui voulût lui confier quelque poëme d'opéra à mettre en musique. Le Sieur Deriaux, jeune homme aussi déjà abruti par le vin, rodoit dans les mêmes lieux, cherchant un musicien qui voulût se charger de la Toison d'or, ces deux lurons se sont rencontrés de la sorte, ont fait connoissance & ont engendré la tragédie en question, pronée avec emphase par le comité de l'acad. roy. de mus., ...

[1]) Direktor war Dauvergne, Sous-Directeur Francœur und Rey maître de la Musique du Roi & de l'Académie.

[2]) Castil-Blaze a. a. O. spricht von 7 Jahren Wartezeit; ich halte das für ausgeschlossen; denn diese erste Oper wird nicht vor der „Jephthé“ (1781) und auch nicht vor dem Tode Tschudis (1784) entstanden sein. Die Mém. secrets (XXX, p. 54) sprechen von 5 Jahren.

[3]) Die Große Oper hieß bis 24. Juni 1791 Académie Royale de Musique.

[4]) Nach der gedruckten Partitur (und Anzeige dieser im Mercure, mars 1787, p. 240) soll die Oper am 6. September aufgeführt sein, was ein Irrtum ist, da der Mittwoch kein Aufführungstag von Opern war. Clément-Larousse 1897, p. 1089: 29 août; Eitner: 3. Sept. Den richtigen Aufführungstag berichtet das Journal général de France No 108 (samedi, 9 sept. 1786) p. 431: „On a donné Mardi 5 de ce mois, sur le Théâtre de l'Opéra, la première représentation de la Toison d'or, Tragédie lyrique, en trois actes“ ...; ebenso die Mém. secr. XXXIII, p. 10 unterm 7 sept. 1786: „L'opéra de la Toison d'or; exécuté avant-hier“, ...

[5]) Revue et Gazette musicale No 44 vom 4. Nov. 1838: „Il n'aura pas tardé à se rapprocher de l'homme de génie qu'il idolâtrait, et, Gluck, sensible à cette admiration passionnée, l'aura pris sous sa protection. Du moins la dédicace de la Toison d'or que Gluck accepta, et à laquelle il répondit par une lettre pleine d'expressions d'autant plus flatteuses qu'il ne les prodiguait pas, peuvent faire supposer que c'est grâce à la puissante intervention de l'auteur d'‚Alceste‘ que Vogel parvint à faire représenter son premier opéra“.

Panurge dans l'Isle des Lanternes, Comédie-Opéra etc. de M. Gréty", in Nr. 245 und 246 endlich: „Mardi 5, la 1re représentation de la Toison d'or, paroles de M. Dériaux, musique de M. Vogel, (und da die Direktoren der Opéra dem Gelingen einer Oper ohne Ballet mißtrauten:) suivie du Ballet de la chercheuse d'Esprit, Ballet-Pant., par M. Gardel, l'aîné". Die anderen Aufführungsdaten sind der 10., 22. September, der 10., 13., 22., 31. Oktober und der 7. November.

Daß die Oper keinen sehr nachhaltigen Beifall fand, erhellt aus einer interessanten Notiz der Mém. secr.: [1]) „Mardi dernier, pour faire aller à la Toison d'or, qui pourtant n'est encore qu'à sa huitième représentation, on y a joint un nouveau Ballet des Sauvages. Ceux qui l'ont vu, assurent que c'est un foible appui". Wenn der Erfolg auch nicht durchschlagend war, so läßt sich doch immerhin erkennen, daß jetzt Vogel, der (nach Gerber) „ganz im Stillen und unbemerkt in dieser kleinen Welt 8 Jahre gelebt hatte", auf einmal Gegenstand allgemeinerer Beachtung seitens der Kunstfreunde wurde.

Seine Zeitgenossen haben indessen durchaus die Schwächen seiner ersten Oper erkannt. Es liegt eine Anzahl Kritiken vor, aus denen dies zu ersehen ist. Im wesentlichen stimmen sie darin überein, daß sie dem Werte nach der Musik die Superiorität über den Text geben. Das Journal général de France schreibt: [2]) „Ce poëme . . . il a été cependant froidement accuelli du Public . . . La musique est de M. Vogel; c'est le premier essai de ce Compositeur à ce Théâtre, & il a obtenu les plus grands applaudissemens . . ." Die Mém. secr. urteilen: [3]) „. . . le comité de l'Académie royale de musique, qui s'en est engoué & mettoit la musique du Sieur Vogel, sinon au-dessus, au moins à côté de celle du Chevalier Gluck: quoiqu'il ne manque pas de talent, qu'il ait quelque chose du génie de ce grand maître, il en est loin encore & il est douteux, s'il continue cette vie crapuleuse, qu'il puisse même se soutenir." Das Journal de Paris berichtet nach einigen Bemerkungen über Verbesserungen: [4]) „L'exécution a été parfaite, & nous croyons que cet ouvrage est du nombre de ceux qu'il faut entendre plusieurs fois pour bien sentir les beautés musicales qu'il renferme." Gegen die Behauptung eines großen Erfolges [5]) sprechen die rasch abflauenden Besuchsziffern und die damit zusammenhängenden Bemühungen, die Oper dem Repertoire zu erhalten.

Schon im Verlaufe der Vorstellungen hat man die Oper zu bessern gesucht, indem man [6]) „retranchements" vornahm, dem zweiten Akte einen

---

[1]) XXXIII, 152 sq. (3 novembre 1786).
[2]) Journal de France No 109 vom 12 septembre 1786, p. 434 sq.
[3]) XXXIII, 53 sq.
[4]) No 285 (12 oct. 1786).
[5]) Journal général de France No 108 vom 9 sept.: . . . qui a eu les plus grands succès.
[6]) Nach Journal de Paris No 285 (12 oct. 1786).

Chor zufügte und eine Arie, die der Rolle des Jason etwas mehr Energie geben sollte, einschob. Ähnliches berichten die Mémoires secrets.[1])

Im folgendem Jahre zeigt der „Mercure“ das Erscheinen der „Toison d'or“ im Drucke an,[2]) nachdem vorher die Nachfrage des Publikums nach einigen gefälligen Stücken durch Veröffentlichung von Teilsätzen aus der Oper befriedigt worden war.[3]) Diese gedruckte Partitur ist Gluck gewidmet. Er hat sie angenommen, Vogel herzlich beglückwünscht und dankt ihm nun in einem Schreiben, dessen Wortlaut im „Journal deParis“ wiedergegeben ist:[4]) „Réponse de M. le Cher Gluck â la Dédicace que M. Vogel lui a faite de sa partition de la Toison d'or.

Vienne, 3 Août 1787.

Monsieur,

J'ai reçu, par M. Saliery, un exemplaire de votre premier Opéra, la Toison d'or, que vous avez voulu me faire l'honneur de me dédier. Mes yeux ne me permettent plus de pouvoir lire; M. Saliery m'a procuré le plaisir de me faire entendre, au clavecin, cette musique que je trouve digne des éloges qu'elle vous a procurés à Paris. C'est le talent dramatique qui brille sur les autres qualités, & c'est de celui-ci que je vous félicite de tout mon cœur. C'est un talent d'autant plus rare, que ce n'est pas de la pratique que vous le tenez, mais de la nature. Le même M. Saliery m'a aussi dit tout le bien de ce qu'il a entendre de votre second ouvrage; puisse t il augementer votre réputation au dégré que je vous le souhaite & vous rendre le plus célèbre des Artistes; c'est avec les sentimens que je vous prie de me croire

votre, etc.

Signé Gluck.

An der zweiten Oper hatte Vogel, wie Fétis[5]) berichtet, und wie aus dem eben zitierten Brief hervorgeht, schon vor der Aufführung der

---

[1]) XXXIII, p. 135 (25 octobre 1786). On sait que le Roi fit dans le tems à M. le Baron de Breteuil des plaisanteries sur „Rosine“; opéra, lui dit Sa Majesté, trouvé fort ennuyeux par le public, malgré les indécences dont il est rempli. Le Ministre, dont ce n'étoit pas la faute, en adressa des reproches au comité lyrique. Celui-ci piqué a voulu à toute force faire réussir la Toison d'or, qu'il avoit adoptée avec enthousiasme, et voilà le motif des efforts incroyables qu'on tente pour soutenir cet autre ouvrage. On y fait sans cesse des additions et des retranchemens (wovon die handschriftliche Partitur reichlich Zeugnis ablegt), qui, sans le rendre meilleur, attirent du monde toujours avide du changement. D'ailleurs on ne le joue que de loin en loin, sous prétexte de ménager Mlle. Maillard, chargée du rôle de Medée.“

[2]) Mars 1787, p. 240.

[3]) Vgl. weiter unten.

[4]) No 276 vom 3 oct. 1787.

[5]) „Démophon, nouvel opéra, l'occupait déjà longtemps avant sa première représentation de la Toison d'or; cependant il y travaillait encore près de deux ans après que cet ouvrage eut été joué.“

ersten Oper gearbeitet; und wenn man einer Anekdote, die Castil-Blaze[1]) anführt, Glauben schenken darf, ist seine zweite Oper bereits vor der Erstaufführung der „Toison d'or", oder doch nicht viel später fertig gewesen. Er erzählt:

> „Un jeune musicien, tout à fait inconnu, se présente à Dauvergne, directeur de l'Académie, et lui remet la partition d'un opéra. Dauvergne promet de l'examiner. Huit jours après, le débutant vient de nouveau tirer sa révérence à l'entrepreneur, et lui demande s'il a pu lire ce manuscrit. — Pas encore, mais je vais m'en occuper. — C'est que . . . je voudrais emporter ma partition. — Et pourquoi? — C'est moi seul qui peux la mettre en scène. — J'ai besoin d'argent, et quelqu'un m'a promis de m'en prêter sur ce gage. — Quelle somme vous faudrait-il? — Oh! Oh! — Parlez! — Une somme considérable, énorme! vingt-cinq louisd'or — Voyons si votre banquier ne s'aventure pas trop."
>
> Dauvergne ouvre la partition, il en avait à peine lu rapidement trente lignes, ce qui veut dire trente pages, qu'il signe un bon de cinquante louis, payable à vue le caissier de l'Académie, remet ce mandat au musicien stupéfait, en lui disant: M. Vogel, l'ouverture seule de votre opéra me répond de cette légère avance: „on représentera Démophon."

Die Aufführung dieser Oper aber sollte Vogel nicht mehr erleben. Er hatte sich einem Laster hingegeben, das nicht nur seinem Schaffen hinderlich war, sondern auch vielleicht teilweise seinen frühen Tod verschuldete.[2])

Ähnlich wie Gluck und Piccinni kam Vogel als Opernkomponist in Konkurrenz mit Cherubini, indem jeder von beiden seinen „Démophon" zuerst auf die Bühne bringen wollte. Vorerst aber sollte des Nürnbergers erste verbesserte Oper aufgenommen werden, die „im Mai[3]) des 1788sten Jahres zu Paris wiederholet wurde" (Gerber). Wenn auch Vogel seinen Landsleuten trotz seiner Oper noch immer nicht bekannt war, fand er doch in Paris schon Beachtung, was die Angabe Julliens[4]) beweist, wonach

---

[1]) In seinem Buche: L'Acad. imp. de Musique I, p. 477.

[2]) Fétis sagt: „Malheureusement les excès auxquels Vogel se livrait étaient aussi nuisibles à sa réputation qu'à sa santé. Ne travaillant que par caprice, il était lent à produire, quoi qu'il fût dans l'âge le plus favorable aux heureuses inspirations". Und Audiffret (Biogr. univ. XL, 29): „. . . il ruinait sa santé par des excès d'intempérance souvent reprochés aux musiciens et surtout aux Allemands." Noch ein anderer sagt: „Vogel était d'une complexion forte, cependant le chagrin qu'il éprouva pour la mise en scène de ses ouvrages, et ses excès, le mirent en sépulture à peine agé de trente-deux ans. — ‚Est-ce avec de la limonade que l'on s'inspire pour composer une ouverture de Démophon?' disait-il à ceux qui leur conseillaient de modérer un peu ses prouesses bachiques".

[3]) Im Mai wurden erst die Vorbereitungen zur Wiederaufführung getroffen. Auch Lipowsky (S. 357) gibt fälschlicherweise den Mai als Aufführungszeit an.

[4]) Ad. Jullien, La Cour et l'opéra sous Louis XVI. p. 127 sq.

Vogel die von Sacchini unvollendet hinterlassene Oper „Arvire et Evelina“ auf Vorschlag Dauvergnes vollenden sollte. Aber durch Machenschaften des Orchesterleiters Rey wurde es hintertrieben, und dieser übernahm die Fertigstellung selbst.

Man hatte also die „Toison d'or“ umgeändert und aufs neue vorbereitet. Sie ging nun im Juni des Jahres 1788 unter dem neuen Titel: „Médée à Colchos“ in Szene, und zwar nach dem „Mercure de France“ und dem „Journal de Paris“ am 17. Juni zum ersten Male, elf Tage vor Vogels Tode. Inmitten der Aufführungen,[1]) am 28. Juni 1788,[2]) einem Freitage, starb Vogel, sein hochverehrtes Vorbild nur um ein halbes Jahr überlebend. „Une fièvre maligne“[3]) riß den Mann auf der Höhe seines Schaffens in dem blühenden Alter von 32 Jahren dahin.

„La destinée de l'auteur de Démophon parait avoir été l'une des plus tristes qu'on puisse citer l'histoire de l'art musical“, sagt Berlioz.[4]) Trotz Vogels relativem Erfolge waren diesem materielle Güter nicht beschert. Immer leuchtet das Wort „arm“ hervor.[5]) Diese Armut, im Verein mit der geringen Erfüllung seiner Ideale, führte den gutmütigen Deutschen dem Trunke in die Arme. Über seinen Charakter sagen die Mém. secr. (XXXIII, 53), am prägnantesten seine Stärke und Schwäche ausdrückend: „Le Sr Vogel est un bon Allemand qui, quoique jeune, est déjà ivrogne; il alloit habituellement aux Porcherons . . .“ Berlioz, der einen Zeitgenossen Vogels gesprochen hatte, erzählt: „Mais j'ai entendu, il y a dix ans, un artiste de l'Opéra, déjà très-âgé à cette epoque, parler de Vogel comme d'un malheureux jeune homme qu'il avait vu mourir de decouragement, de misère et d'ivrognerie. A defaut de documents authentiques, on peut se figurer assez bien les incidents qui auront marqué dans cette triste et courte carrière. Très-probablement Vogel, en arrivant à Paris, était fort pauvre . . .“ — Mag auch sein Leben unregelmäßig gewesen sein, so halte ich doch für übertrieben, was Castil-Blaze sagt:[6]) Ajouter que ces douze cents livres furent consommées en liquides pompés au cabaret en huit jours par Vogel, que Desriaux, son parolier, et Michel Yost, clarinettiste de l'Opéra, voulurent bien aider puissament, serait peut-être indiscret; aussi n'entrerai-je dans aucun détail sur l'emploi de la somme avancée.“

---

[1]) Die 2. Aufführung fand am 21. Juni statt. Die 3., als eine Art Gedächtnisfeier für den 30. Juni angekündigt, fand erst am folgenden Tag statt. „Malgré l'intérêt“, wie Castil-Blaze sagt, „que devait inspirer la mort prématurée de son auteur, cet ouvrage ne parut que trois fois sur l'affiche“.

[2]) Fétis und Lajarte 2, 59: gest. 26. Juni 1788.

[3]) Gerber a. a. O.: Ein hitziges Gallenfieber.

[4]) Revue et Gazette musicale vom 4. Nov. 1838, No 44, p. 456.

[5]) Während von jedem einfachen Orchestermusiker, sogar dem unbedeutendsten Tänzer, eine Adresse zu finden war, habe ich von V. keine auffinden können. Wie arm und zurückgezogen er gelebt hat, mag auch beweisen, daß sein Tod unter den öffentlichen Anzeigen nicht angegeben ist. Der „Merkur“ tut seines Todes keiner Erwähnung.

[6]) a. a. O. t. I, p. 477.

Was aber seinem Charakter ein sehr rühmliches Zeugnis ausstellt, ist seine große Nächstenliebe, die sich darin offenbart, daß er während seiner Pariser Zeit sein Einkommen mit einem armen Musiker brüderlich teilte und ihn, „der krankheitshalber Not litt“ (Gerber), fortdauernd unterstützte; oder er ist seinem Mitmenschen zu seinem besseren Fortkommen auf dem Lebenswege behilflich. So erzählt Gustave Vallet,[1]) daß Vogel den Vater des Geigenvirtuosen Boucher, François B., der Militärmusiker war, beim Marquis de Jumilhac einführte, der ihn auch in seine Dienste nahm. Auch einen aufrichtigen, geraden Charakter müssen wir Vogel zusprechen, besonders wenn man einzelne Kritiken betrachtet. Z. B. im „Journal de Paris“ (von 1788 No 170) heißt es: „Cet ouvrage **ne** dut son succès **qu'**aux beautés réelles de sa composition musicale (& aux talens des principaux Acteurs)“ und nicht Intrigen oder Einschmeichelungen Vogels. Im Jahre 1789 hat man ihm in Paris ein Denkmal setzen wollen; infolge der eingetretenen Revolutionswirren ist der Plan aber jedenfalls in Vergessenheit geraten. Von Vogel existiert, soweit ich habe nachforschen können, weder eine Silhouette noch sonst ein Bild. Eine Würdigung findet er wenigstens in einer „Nécrologie“ des „Journal de Paris“.[2])

Dort schreibt ein Unbekannter:

Aux Auteurs du Journal.

Messieurs,

L'usage où vous êtes de jetter quelques fleurs sur le tombeau des gens à talens me fait esperer que vous ne refuserez pas de rendre cet hommage à la mèmoire de M. Vogel, qu'une fièvre maligne a enlevé Samedi 28 du mois dernier, à l'age de 32 ans.

Chrystophe Vogel étoit né à Nuremberg; le goût de la musique se manifesta en lui de très bonne heure; il étudia cet Art en Allemagne sur les ouvrages des célèbres Hasse & Graun.

Arrivé en France, il y a 10 ou 12 ans, son génie s'enflamma en entendant les chefs-d'œuvres de l'immortel Ch^{er} Gluck. Il se promit alors de le prendre pour modèle. Peu favorisé de la fortune, il fit longtems de la musique pour subsister; & ce ne fut qu'en 1786 qu'il hazarda de donner au Public la Toison d'or. Cet Opéra pechoit par le plan & par un peu de monotonie dans les situations, cependant on rendit justice à Vogel, & l'on vit en lui l'espérance de la Scène lyrique dans un tems où elle faisoit les pertes les plus affligeantes. Vogel, plein de respect pour les Ouvrages de M. Gluck, qu'il appelloit son rudiment, crut lui devoir l'hommage de son premier Opéra. Vous avez imprimé la réponse de ce grand homme le 3 octobre dernier; il s'exprimoit ainsi sur cet Ouvrage ... „C'est

[1]) Gustave Vallet, Études d'histoire, de mœurs et d'art musical etc.

[2]) No 184 vom 2 juillet 1788.

le talent dramatique qui brille sur les autres qualités et c'est de celui-ci que je vous félicite de tout mon cœur. C'est un talent d'autant plus rare que vous le tenez, non pas de la pratique, mais de la nature." On vient de remettre la Toison d'or, on en a corrigé le plan; Vogel, docile aux conseils, a fait de retranchemens; il n'a pu jouir que pendant deux représentations du succès de son Ouvrage, qui probablement restera au Théâtre. Il laisse en mourant l'Opéra de Démophon achevé. On en connoît déjà plusieurs morceaux. L'ouverture qu'on a exécutée deux fois au Concert olympique est déjà regardée comme un chef-d'œuvre; cet Opéra est dans un tout autre genre que la Toison d'or, il prouvera que Vogel savoit plier son talent au caractère de son sujet, qu'il connoissoit les convenances, & qu'il avoit fait beaucoup de progrès dans le genre dramatique. Denué de protection, incapable d'intrigue. Vogel ne dut son succès qu'à lui-même. Il meurt très pauvre, regrette de ses amis. Il a porté toute sa vie la sensibilité au plus dégré, & je ne puis mieux finir cette Lettre que par un trait qui fait le plus grand honneur à sa mémoire. Malgré son état de détresse, il partageoit tout ce qu'il avoit avec un Musicien à qui ses infirmités avoient ôté les moyens de subsister.

J'ai l'honneur d'être, etc.

Un Abonné.

Das ist die einzige ausführliche Nachricht, die man über Vogel besitzt. Seltsam, kaum einer seiner Zeitgenossen, auch Grétry nicht in seinen Schriften, erwähnt ihn; von der Mitwelt wenig, von der Nachwelt kaum mehr beachtet, schien sein Name fast vergessen.

Wann und wo sich Vogel verheiratet hat, habe ich nicht erforschen können. Vielleicht ist die Mademoiselle Coulon, an welche der Musiker Miller in einer Notiz in der „Toison"-Partitur bei Rücksendung des Manuskriptes an Vogel Grüße bestellt, die Braut unseres Komponisten. Das Vorhandensein eines Leibeserben bezeugen zwei kurze Biographien über Charles-Louis-Adolphe Vogel. Nach G. Vapereau[1]) ist dieser ein Enkel Joh. Chr. Vogels. Sein Vater, also der Sohn Joh. Christophs, war ein geschickter Violinlehrer, der seinem Sohne auch den ersten Unterricht gab. Adolphe (geb. 6. Mai 1808 zu Lille [Nord]) scheint — wie man dies so häufig findet — in mehr als einer Hinsicht das Talent und den Charakter seines Großvaters geerbt zu haben. Er starb 1892 zu Paris.

Die zweite Oper Joh. Chr. Vogels, die aufgeführt zu sehen ihm nicht beschieden war, war noch vor seinem Tode vollendet; denn man soll sie in seinem Nachlaß vollständig fertig vorgefunden haben. Die handschriftliche Partitur zeigt auch keine fremde Hand. Das Bekanntwerden

[1]) Dict. des Contemporains p. 1827.

der Komposition einer zweiten Oper Vogels hatte die Neugier geweckt, und in Erwartung dieses neuen Opus wurde im Februar 1788 die Ouverture zu „Démophon“ zweimal im Concert de la loge Olympique aufgeführt und soll dort die lebhafteste Anteilnahme erregt haben. Die Ouvertüre, die mehr versprach, als die Oper später hielt, hat ihr eigenes Schicksal gehabt. Wie schon gesagt, war sie sehr begehrt, und für ihre Beliebtheit spricht auch der Umstand, daß sie bei mehreren öffentlichen Ceremonien als Musik gedient hat.[1]) Die Ouverture wurde gegen Ende des Jahres 1790 dem „Ballet de Psyché“ von Gardel einverleibt, der sie als Begleitmusik für einen Dämonentanz verwendete. „Elle produisit toujours beaucoup d'effet.“ Da das „Ballet de Psyché“ 925 Aufführungen erlebte, muß die Ouvertüre den Parisern reichlich genug bekannt geworden sein. Bei der Erstaufführung der Oper soll man — ein bis dahin nie dagewesener Fall — die Ouvertüre noch einmal zu spielen verlangt haben.[2])

Die Aufführung der Oper mußte der ihrer Namensschwester[3]) (die Cherubinische Oper „Démophon“ wurde schon am 1. Dezember 1788 gegeben) weichen und konnte erst am 22. September 1789 stattfinden. Ein Verehrer der Vogelschen Opern, der Opernsänger Lays (oder Laïs), der stets eine Hauptrolle in Vogels Opern übernahm, versuchte (ohne Erfolg) durchzusetzen, daß der Vogelsche „Démophon“ vor dem Cherubinischen in Szene gesetzt wurde. „M. Lays, ami & dépositaire des intentions de Vogel les a fait connoître pour l'exécution de cet ouvrage; il a été parfaitement secondé par M. Rey & par tout l'orchestre, & il est difficile de voir un Opéra mieux executé dans tout son ensemble.“ Sie war schon vom 12. IX. ab für den 15. angekündigt. Am 15. IX. ist aber „Démophon“ von „Vaugel“[4]) durch „Œdipe à Colone“ von Sacchini ersetzt worden. Am 17. und 18. September heißt es in dem „Tageblatt“: „En attendant, la 1re représentation de Démophon, retardée par l'indisposition d'une Actrice“. Erst am 22. September findet, wie gesagt, die Uraufführung statt. Die weiteren

[1]) Am bekanntesten ist die Trauerfeierlichkeit für die bei Nancy getöteten Offiziere, von der ein Ohrenzeuge (Audiffret) sagt: „Elle est exécutée au Champ-de-Mars, en 1791, par douze cents instruments à souffle, pour la pompe funèbre des officiers, tués à Nancy. Je l'entendis à grand orchestre, aux Champs-Élysées, elle était un des plus beaux ornements des fêtes républicaines“. Choron (a. a. O. II, 413) sagt: „. . . nous avous entendu l'ouverture de Démophon . . . on ne peut se faire une idée de l'effect que produisit sur nous telle exécution, pui peut-être ne se renouvellera plus;“ und Fayolle (Biogr. univ. X, 550): L'auteur de cet article l'a entendu exécuter par 1,200 musiciens, sous la direction de Grossec, à la fête funèbre qui eut lieu au Champs de Mars en 1790, pour célèbrer la mémoire des militaires morts à Nancy“.

[2]) „Le public fut tellement saisi, transporté par la belle symphonie placée par V. en tête de son opéra qu'il désira l'entendre une seconde fois. Demande jusqu'alors sans exemple à l'egard d'une ouverture.“

[3]) Damals herrschte eine Manie, zwei Opern über den gleichen Stoff komponieren zu lassen, um Kostüme, Dekorationen etc. zu sparen.

[4]) So in Nr. 255 des „Journal de Paris“ geschrieben.

Aufführungen fanden statt am 25., 29. Sept., am 2., 9., 11., 16., 23. Oktober, am 3. Nov., am 11. Dez. 1789. Am 20. Januar 1790 schreibt das „Journal de Paris“ in No 20: „Aujourd'hui, pour la 1re Capitation des Acteurs, Démophon etc. suivie de la 1re représentation des Pommiers et le Moulin, Comédie Lyrique en un acte, paroles de M**, musique de le Moine. Sie wurde dann weiter aufgeführt in größeren Abständen am 26. Februar, am 20. April 1790 usw. Die Aufnahme von seiten des Publikums war zwar gut, aber nicht so begeistert wie bei der Ouverture. Auch bei dieser Oper scheinen sich die Darsteller große Mühe gegeben zu haben. Gerber schreibt (a. a. O. S. 743): „Man hörete selbige mit desto größerer Bewunderung an, da die Mlle Rousselois, welche sich einige Jahre unter der vortrefflichen Casselischen Kapelle gebildet hatte, darinnen die Hauptrolle vorstellte.“ „Chaque nouveau rôle que joue Mlle Roussellois devient pour elle un nouveau succès; celui de Dircée lui fait le plus grand honneur. M. Lainez s'est encore surpassé lui-même dans celui de Timante; il est impossible de montrer plus d'intelligence, de chaleur & de sensibilité. MM. Lays & Adrien ont partagé les applaudissemens dans les rôles moins importans de Narbal & de Démophon.“ Neu aufgenommen wurde „Démophon“ im Jahre 1793 und bildete eine stehende Oper der Schreckenszeit.

B. Die Werke Vogels.

I. Seine Opern.

1. Die Texte.

Die Tatsache, daß der Fortbestand einer Oper nicht zum geringsten auf den Qualitäten des Librettos beruht, läßt mich mit ein paar kurzen Worten über die Texte damaliger Zeit beginnen. Wie E. de Bricqueville in seinem Buche „Le livret d'opéra français de Lully à Gluck“ (1888) darlegt, steht die ganze Librettistik vor Gluck (Quinault und einige wenige Librettisten ausgenommen) auf recht niedriger Stufe. Sowohl was die Wahl des „sujet“, wie die Technik und den gedanklichen Gehalt der Libretti anbelangt, kann man die wenig erfreuliche Wahrnehmung machen, daß sie schablonenhaft behandelt und aller tieferen Gedanken bar sind. Man braucht nur eines der töricht-schalen Libretti eines Campion, Chabanon, Mangri, Voisenon, Milcent, Florian etc. zu lesen, um sich ein Bild von der Flachheit der damaligen Opernliteratur machen zu können. Der mythologische Wust wird schließlich so groß, daß man fast eines mythologischen Lexikons nicht entraten kann, um sich zurecht zu finden. Man freut sich, einmal einen Text Quinaults zu lesen, dessen „Armide“ noch ein Gluck für eine Vertonung ohne Änderung lediglich mit Hinzufügung von vier Zeilen würdig fand.

Glucks Reform galt vor allem dem Text. Wie wenig ist aber diese Seite seiner Reform damals verstanden worden! Meistens dauerte der alte Schlendrian fort. Über den Durchschnitt ragt auch der Librettist der beiden Vogelschen Opern, Philippe Desriaux (oft Dériaux geschrieben), nicht hervor.

So ist es auch besonders der Text, der den Opern Vogels keine lange Lebensdauer beschieden sein ließ. Er unterscheidet sich nur wenig von den Schablonentexten jener Zeit; und die erste Oper weist so auffallende Schwächen auf, daß sich schon damals alle Kritiker einig waren in dem Wert des „drame ridicule". Schon die Wahl des Sujets, die dem Publikum zum Überdruß bekannten, immer wiederkehrenden gleichen Themen, die notwendigerweise langweilen mußten, war verfehlt. Hierin liegt mit ein Grund, warum die paar Partiturseiten einer „Serva padrona", eines „Devin du village" die großen „tragédies lyriques" ernstlich gefährden konnten. Desriaux hat die dramatischen Prinzipien Calsabigis und Glucks nur teilweise erfaßt.

La Toison d'or.

Der Stoff des „Goldenen Vließes" fand seine erste dramatische Behandlung in der Tragödie „Medea" von Euripides. Aus dieser nahm Seneca den Gang zu seinem gleichnamigen Schulstück. Denselben Stoff behandelten Apollonius von Rhodus in den „Argonautica" und Valerius Flaccus in seinem gleichnamigen Epos. In der erwachenden Renaissance bemächtigte sich die Dichterwelt der antiken Stoffe. Pierre Corneille hatte zu seinem ersten Trauerspiel „Médée" (1635) sich Senecas Stück zur Vorlage erwählt. Sein „Goldenes Vließ" (und die „Andromède") gehören zu den ersten „Maschinenstücken". Es wurde aufgeführt mit der Musik eines Unbekannten im Schlosse des Marquis de Sourdéac zu Neuburg a. d. Eure (Normandie) am 29. Juni 1660 und in Paris 1661, mit Musik von Charpentier 4. Dezember 1693 zu Paris. Nachdem der Stoff einmal dramatisch belebt war, war es klar, daß sich die Librettisten des Stoffes für das Musikdrama annahmen. J.-B. Rousseau nahm in seinem „Jason" [= „La Toison d'or"] (Musik von Colasse, 1696) das Thema von P. Corneille auf und führte die Figur der Hypsipyle ein. Diese Figur behielt auch Desriaux bei, aber nennt sie nach ital. (Issifile) und auch altfrz. Sprachgebrauch (im Roman de Thèbes: Isiphile) stets Hypsiphyle.

Jason hat sich, um das Goldene Vließ zu erobern, auf einem Kriegszuge nach Kolchis mit Medea verbunden, wohin ihm seine Gattin Hipsiphile, Tochter des Königs von Lemnos, beunruhigt gefolgt ist, und die nun seine Untreue erfährt. Medea ist wütend, daß auch sie von Jason hintergangen ist und droht ihm, ihn durch ihre Zauberkünste zu verderben. In ihrer Liebe zu Jason war sie bereit, ihm behilflich zu sein bei Erlangung des Vließes selbst gegen das Orakel, das weissagt, daß bei Verlust des goldenen Vließes ihr Vater Thron und Leben verlieren würde.

Im nächsten Akt ruft sie Nacht, Hölle, Winde und Donner herbei zur Zerstörung der Flotte Jasons. Dessen Zurückweisung, der Medea Liebe entgegen zu bringen, treibt

Medeas Wut auf den höchsten Punkt, und sie erdolcht Hypsiphile inmitten der Argonautenschar.

Trotz Abratens der Sybille und Medeas Schwester Calciope bleibt die Rachgierige bei ihrem Entschluß: Jason und allen seinen Kriegern den Tod. Als aber die Argonauten mit den hervorgezauberten Riesen kämpfen, kehrt noch einmal Mitleid und Liebe in Medeas Herz ein, und sie läßt die Giganten sich gegenseitig töten. Medea fordert jetzt als Preis ihre Verehelichung mit Jason, der sie aber mit Entrüstung zurückstößt, worauf Medea unter Drohungen (da sie einsieht, daß sie nichts mehr zu hoffen hat) in den Lüften verschwindet.

Die hier kurz angegebene Handlung ist zwar einfach[1]) und entspräche in dieser Hinsicht der Forderung Calsabigis und Glucks. Es fehlen die Metastasio und Genossen eigenen Intrigen und Verwicklungen. Aber dafür kennzeichnet das Libretto eine Reihe anderer schwerer dramatischer Fehler. Vor allen Dingen — und das ist der schwerste Fehler — fehlt ihm die dramatische Einheit, da das Interesse im ersten Akt auf Jason gerichtet, im zweiten sich ganz Hypsiphile zuwendet, um im dritten bei Medea haften zu bleiben, während Jasons Geschick uns völlig kalt läßt.

Außerdem sündigt der Dichter hauptsächlich gegen die dramatische Wahrheit. Der am meisten begründete Vorwurf in der Führung der Handlung, den auch schon die Zeitgenossen dem Libretto gemacht haben, ist die verfrühte und verfehlte Katastrophe am Ende des zweiten Aktes. An dieser Stelle ist eigentlich das Ende der Handlung eingetreten. Das Interesse am Helden und seiner Tat muß aufhören, eine neue Handlung zur Eroberung des Goldenen Vließes setzt ein, der Zuschauer bekommt ein Gefühl des Unbefriedigtseins, und der dritte Akt wird so zum hors-d'œuvre, ohne jede Wahrhaftigkeit und Realität. Was macht es aus, ob Jason das Vließ erhält oder nicht.

Eine schwache Seite Desriaux' ist die Charakteristik der handelnden Personen. Mit der anmutigen Naivität der Hypsiphile hat der Dichter einen guten Gegensatz zur wilden Leidenschaft der Medea schaffen wollen und auch geschaffen. Doch ist es ihm nicht gelungen, ihr den leisen Schein von Lächerlichkeit zu nehmen, der daher rührt, daß sie vom Dichter zu hilflos dargestellt ist, sodaß wir zwar anfangs mit ihr fühlen, schließlich aber sie lediglich bedauern.

Ebensowenig kann der Charakter der Medea[2]) interessieren, der fortwährend zwischen Grausamkeit und Liebe hin und her schwankt. Wenn

[1]) Mit dieser Einfachheit im Ablauf der Ereignisse sind aber von Vogels Zeitgenossen keineswegs alle einverstanden, besonders nicht Grimm, der verschworene Gegner Gluckscher Richtung (Corresp. XIV, p. 449. oct. 1786).

[2]) Wenn der „Mercure de France" (sept. 1786, p. 230 sq.) tadelt, daß Medea nicht der alten Zeit entspräche,*) so hat er damit nicht recht; denn es ist des Dichters gutes Recht, eine Gestalt so zu geben, wie er sie künstlerisch sieht. Freilich wird uns Desriaux' große Zauberin trotz einiger kraftvoller Züge schwerlich zusagen.

*) Diodore de Sicile nous la peint comme une jeune personne extrêmement sensible, mais douce & humaine, & n'employant l'art des enchantemens qu'Hécate sa mère lui avoit appris, qu'à prévenir ou à réparer les maux que faisoient aux Étrangers son père Aëtes & sa sœur Circé.

der Dichter auf den seelischen Konflikt in Medea nicht tiefer eingegangen ist, und er sie nur als Furie, die zur Erreichung ihres Zieles vor keinem Verbrechen zurückschreckt, als kalte Megäre darstellt, die für ihre Rache Befriedigung sucht, so ist ihm nichts weiter gelungen als gewissermaßen ein weiblicher Richard III., aber — Desriaux ist eben kein Shakespeare.

Am schwächsten ist der Held Jason. Gegen Medeas übermenschliche Eigenschaften sinkt er fast zur bloßen Marionette herab.[1]) Seine Charakterlosigkeit fiel schon den zeitgenössischen Kritikern auf, und man urteilte sehr ungünstig über diese Rolle, trotzdem Lays[2]) sie gut herauszuarbeiten versuchte. Er ist eben „toujours un personnage sans caractère, qui ne sait être fidèle ni à sa femme, ni à sa maîtresse“ (Mercure).

Das Versetzen des Helden in die Konfliktslage: entweder der Hypsiphile treu und der Medea undankbar zu sein, oder mit dieser aus Dankbarkeit sich zu vermählen und der Hypsiphile untreu zu werden, ist an sich ein kräftiges tragisches Moment, aber unserem Dichter war es nicht gegeben, daraus eine anhaltende dramatische Spannung zu erzielen. Indessen ist anzuerkennen, daß der Dichter teilweise gute Situationen und anziehende Bühnenbilder entworfen hat. Auch ist zu loben, daß der Stil der Sprache oft energisch und präzis ist. Doch würde es verfehlt sein, mit den der Gluckschen Richtung angehörenden Kritikern die strenge Komposition und die Versifikation bei einem Anfänger zu bewundern. Andrerseits urteilt Bachaumont[3]) zu scharf, wenn er schreibt: „Quant au dialogue, il n'y a généralement ni vers, ni logique, ni propriété de mots, ni français: à l'exception de deux ou trois couplets, dont les journalistes se sont prévalus pour exalter le poëme, tout le reste est l'ouvrage d'un écolier & d'un mauvais écolier.“ Beide Kritiken sind eben durch ihre Parteistellung im Gluck-Piccinni-Streit getrübt. Nach Ad. Jullien[4]) waren „jugements contradictoires“ damals überhaupt in Kritiken häufig.

Démophon.

Ähnlich wie die erste Oper in der Anlage, aber textlich wie musikalisch besser, ist die zweite und letzte Oper Vogels. Diesen Text hat Desriaux dem Metastasio entlehnt, was übrigens Marmontel für Cherubinis „Démophon“ in gleicher Weise getan hat.

Ein furchtbares Gebot legt Thracien die Verpflichtung auf, jährlich dem Mars als Opfer eine Jungfrau darzubringen. Nach dem Ausspruch des Orakels ist nur Aufhebung des Gebots zu hoffen:

[1]) Freilich ein allgemeiner Fehler der damaligen Texte, in denen die Menschen oftmals nur Puppen in der Hand des jeweiligen Gottes sind.

[2]) Lays als bester Darsteller und Verehrer Vogelscher Werke, schon von dessen „Jephthé“ begeistert, wird sich ganz besondere Mühe gegeben haben, die Figur so gut als möglich herauszuarbeiten. Ähnlich berichtet Chouquet vom „Démophon“ (a. a. O. S. 370): „Lays, grand admirateur de la musique de Vogel, se distingua dans cet ouvrage“.

[3]) Mém. secr. a. a. O. p. 58.

[4]) a. a. O.

„. . . . . .
Si Diane à vos yeux ne daigne se montrer,
Si l'héritier d'une couronne,
Ne sait qu'innocemment il usurpoit le trône."

Auch Dircée, die vermeintliche Tochter Narbals und heimliche Gemahlin Timantes, der als Sohn des Königs Démophon gilt, kommt als Opfer in Betracht. Ihre Befürchtung wird zur Gewißheit, als Démophon aus Antipathie gegen Narbal Dircée als Opfer bestimmt.

Timantes wie Narbals Bemühungen zur Rettung Dircées verlaufen erfolglos. Dircée, zum Opfer geschmückt, erscheint in Begleitung der Wachen, Priester und Priesterinnen. Timante sucht seine Gattin zur Flucht zu verleiten, die aber unerschütterlich ihren letzten Gang geht. Als selbst der Versuch Timantes, den König durch Bitten umzustimmen, fehlschlägt, ruft Timante in höchster Not das Geständnis aus:

. . . . . .
„Elle est mon épouse, elle est mère!"

worauf Démophon beide zum Tode bestimmt.

Narbals Erklärung, daß Dircée in Wirklichkeit des Königs Tochter sei, versetzt Timante in die höchste Verzweiflung. Er beruhigt sich auch nicht, als Démophon, durch Dianens Erlaß des Menschenopfers milde gestimmt, ihm Dircée als Gattin zuführt und ihm Verzeihung gewährt. Die Lösung bringt erst das Erscheinen der Göttin mit der Enthüllung, daß Timante der Sohn Narbals ist, wodurch von Timante der Vorwurf der Blutschande genommen ist.

Die Handlung ist einer griechischen Sage entnommen, die Phylarch in De Signorum Coelestium Historiis erzählt.[1]) Gegen den tragischen Schluß der griechischen Vorlage haben die drei Bearbeiter des 18. Jahrhunderts die Handlung zu einem glücklichen Ende geführt,[2]) eine Tatsache, die in

[1]) Apollo, der über die Stadt des Königs Demophon auf der Chersonnes ein großes Sterben geschickt hat, erhält jährlich als Sühne eine Jungfrau zum Opfer. Ein Bürger Mastusius revoltiert und verlangt, daß auch die Königstöchter zur Wahl zum Opfer stehen sollen. Dafür läßt Demophon dessen Tochter opfern.

[2]) Metastasio behandelt den Stoff folgendermaßen: Ein Orakel hat ausgesprochen, daß die schrecklichen Opfer aufhören werden, wenn ein Herrscher unschuldigerweise („innocentement") auf den Thron kommen würde. Dircea, die des Glaubens ist, Tochter von Matusio zu sein, wird vom gereizten König Demofoonte zum Opfer bestimmt. Diese aber ist heimlich mit Timante, den man für den Sohn Demofoontes hält, verheiratet. Der König bestimmt ihm die phrygische Prinzessin Crëusa zur Frau. Um Dircea zu retten und seine Heirat mit Crëusa unmöglich zu machen, verrät er sein Geheimnis, die beiden Liebenden werden zum Tode bestimmt. Auf Verwendung Crëusas und Cherintos, des jüngeren Bruders Timantes, verzeiht der König seinem rebellischen Sohne. Durch einen aufgefundenen Brief der verstorbenen Königin erfährt man, daß Dircea die Tochter des Königs und Timante der Sohn Matusios ist. Damit ist das Orakel erfüllt: Cherinto als einziger Sohn des Königs besteigt (innocentemente) mit Crëusa den Thron.

Marmontel ändert nun: Astor, der Anführer von Démophons Heer beschwert sich beim Oberpriester darüber, daß bei der Wahl der Opfer des Königs Töchter ausgenommen sind. Man hält nun allgemein Dircée, die Tochter Astors, für das nächste Opfer, die heimlich mit Osmide, des Königs Sohn, verheiratet ist. Da das Gesetz Königssöhnen verbietet, eine Untertanin zu heiraten, wird ihm Ircile, eine phrygische Prinzessin zugedacht. Osmide erklärt sein Geheimnis, und, indem er Ircile seinem Bruder Néade anempfiehlt, verzichtet er auf die Krone. Der König bestimmt nun Dircée zum Opfertode.

der Gepflogenheit der neapolitanischen Oper begründet ist, wogegen ja selbst Gluck in seinen Reformopern nicht ankämpfen konnte. Erst Cherubini, der bedeutendste unter den Nachfolgern Glucks, wagte es seine „Médea“ (1797) tragisch enden zu lassen.

Jeder der drei Librettisten bedient sich zur Veränderung der Handlung eines anderen Motivs. Um an dem undramatisch wirkenden Brief Metastasios vorbeizukommen, versucht Marmontel die Lösung des Knotens aus dem Charakter des Königs herbeizuführen, greift aber dabei zu einem Mittel, das ihn der Lächerlichkeit preisgab; und Desriaux, der den Brief Metastasios beihehält, aber zur Schürzung des Knotens benutzt, löst das Problem ebensowenig geschickt durch das abgegriffene Mittel des Deus ex machina in seiner reinsten Form.

Indessen zeichnet sich die Handlung Desriaux' wieder durch Einfachheit aus, da er die doppelte Intrige Marmontels fallen läßt, dafür aber das Motiv der Geschwisterliebe aus Metastasio beibehält und die Handlung durch dieses starke dramatische Moment belebt. Er scheidet die episodenhaften Personen Néade und Ircile aus und verwendet den dritten Akt zum imbroglio der „Erkennungen“. Dadurch gewinnt die Handlung nur, und die Spannung wird bis zum Schlusse rege gehalten, indem immer wieder eine neue Hoffnung aufsteigt und immer wieder fehlschlägt.

Eigentümlich erscheint die poetische Behandlung des Chores in dieser Oper. Ich glaube nicht, daß der Dichter bewußt hat Euripides nachschaffen wollen, aber immerhin ist die Chorbehandlung oft moralisierend, und der Chor begleitet die Handlung nur, ohne sich wirklich daran zu beteiligen. Besonders deutlich fällt die Durchsetzung mit moralisierenden Einwürfen im Chor II, 5 auf:

„Quel est donc le pouvoir qui gouverne les hommes,
Et quel est notre sort sur la terre où nous sommes?
Phantômes passagers, sortis pour un instant
Des gouffres du néant,
Quel glaives sont encor suspendus sur nos têtes!
Et quand peut-on se dire à l'abri des tempêtes?

Plus on quitte en mourant, de biens, de jouissances,
Plus de coup qui nous perd est sensible à nos cœurs;
Mais la mort qui détruit toutes nos espérances
Détruit aussi tous nos malheurs.“

Auf unnötigen Wortschwall bezieht sich auch der damals kursierende „calembour“: „Si des mots font un opéra, Démophon est un opéra.“ Auf

Alle bitten für sie. Als der König unerbittlich bleibt, führen Ircile und Néade ein Kind herbei, „le fruit de cette union“ (stürmisches Lachen bei der Aufführung). Alle fallen dem König zu Füssen, und er verzeiht seinen Kindern.

welche der beiden Opern das geflügelte Wort gemünzt ist, ist nicht sicher. Längen dieser Oper haben sich sicher bei der Aufführung fühlbar gemacht. Jedenfalls hat sich der Textdichter auch bei dieser zweiten Oper genötigt gesehen, Verbesserungen vorzunehmen.“ [1])

Ist Desriaux' „Démophon“ an dramatischer Entwicklung und Linienführung besser geworden, so ist dafür wieder manche andere Nachlässigkeit zu tadeln; z. B. ist das Auftreten der Personen nicht immer genügend motiviert.

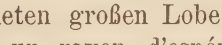
Die Sprache ist meist glatt, schwingt sich an manchen Stellen zu echter Leidenschaftlichkeit auf, so besonders in der 7. Szene des 2. Aktes, und ist am schönsten in lyrischen Stellen. Neben platter Redeweise finden sich wirklich glückliche Verse, z. B. (II, 5):

„Voyez cette beauté dont l'aspect gracieux
Attiroit tous les yeux,
Qui faisait envier sou bonheur & ses charmes,
Soudain ne présenter qu'un triste objet de larmes;
Pour le bandeau mortel détacher ses atours,
Et mourir innocente au printems de ses jours.“

2. Die musikalische Struktur der Opern.

Die inhaltliche Analyse.

a) La Toison d'or.

Nach der unbedeutenden, gegen den Charakter einer Tragödie — denn das ist „la Toison d'or“ — verstoßenden zumeist im hellen C-Dur gehaltenen Ouverture, beginnt die Oper mit dem motivischen Material des Largosatzes der Ouvertüre. (MB. 1.) Die Verszeilen des Rezitativs sind meist von dem schematischen Ritornell  unterbrochen. Dem von Vogels Zeitgenossen gespendeten großen Lobe über die folgende Arie der Hysiphile: „Hélas! à peine un rayon d'espérance“ kann ich nicht unbedingt beistimmen. (MB. 2.) Wohl ist die melodische Linie gut der sehnenden Traurigkeit der Hypsiphile angepaßt, aber das beständige Mitgehen der Oboe mit der Singstimme, das Pizzicato der Streicher — die Tonart und die Form ist italienisch, die Instrumentation französisch — und die Wiederholung des ersten Teiles wirken schließlich ernüchternd und kalt. Die Gefolgschaft Medeas, ein zweistimmiger Frauenchor, ganz wie alle Frauenchöre Glucks behandelt, aber ohne dramatisches Leben, erweckt nicht in uns das Gefühl des Sieges, den sie preisen, ebensowenig wie die folgende Tanzarie (Gavotte). Alles dies wie auch das Andante poco Gratioso zweier Mädchen, das uns

[1]) Journal de Paris No 275 (2. oct. 1789): „L'Auteur des paroles a fait des retranchemens, il a sacrifié toutes les longueurs qui retardoient la marche de son Ouvrage, & qui nuisoient à l'intérêt“.

ebensowenig auf den rechten Ton stimmt, sind Konzessionen an die französische Balletoper. Und wenn man beachtet, daß alle vier Stücke im freudigen G-dur komponiert sind, so ist es kein Wunder, daß wir noch keine rechte Anteilnahme am Stücke finden können. Berlioz[1]) bemerkt dazu boshaft, aus dem letzten Chor zitierend: „Dans les combats, c'était vous, grande reine!“ In der „Médée à Colchos“ hat diese zweite Szene daher verschiedene Änderungen erfahren. Sogleich mit dem Rezitativ, in dem Médée von der Untreue Jasons erfährt, und dem darauf folgenden ariosen Satz beginnt eine dramatischere Belebung bei Verwendung motivischen Materials der Ouvertüre. Der Duo-Satz aber wirkt abstoßend und unedel, zumal die musikalische Interpretation dem Texte keine Vertiefung gewährt; daran ändern auch die vom jetzt vierstimmigen Chor aufgenommenen Warnungsrufe der Medea nichts. Hypsiphiles Antwort „Grands Dieux! pour une infortunée peut-on avoir tant de rigueurs“, deren Melodik übrigens ganz Gluckisch ist, ist zwar verständlich, aber dramatisch völlig überflüssig, zumal durch die häufige Textwortwiederholung der Komponist das Übel sogar noch größer macht. Diese zweite Szene hat denn auch seitens des Dichters eine textliche Veränderung erfahren. In dem Monolog macht der Komponist die wichtigen Worte der Medea, daß bei der Eroberung des Vließes ihr Vater Thron und Leben verliert, mit einem bedeutungslosen Rezitativ ab. Als Ritornell dient neben dem stereotypen ein Andante

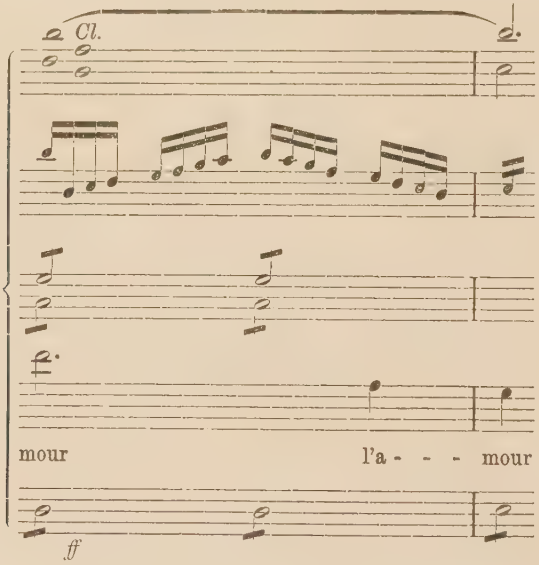
zur Illustrierung.

Medeas Schmerz über Jason tönt in die Verzweiflungsarie: „Allons, je m'abandonne aux transports de ma rage“ aus. Diese Arie ist eine der besten der Oper. Solche Stellen, die irgend einen heftigen Gemütsausdruck darstellen, gelingen Vogel immer am besten. Er charakterisiert hier schärfer, aber die guten Einzelheiten finden sich zuweilen neben ganz Trivialem; z. B. die lächerlich geschilderte „rage“ neben dem „esprit“,

[1]) a. a. O. p. 437.

oder die Worte: „dans un cœur que l'amour outrage, l'amour se combat-il en vain?“ wo die Violinen in einer auf- und absteigenden Skala die Liebe, und die Bässe[1]) in f-Stößen das Beleidigende malen.

[1]) Dieser Effekt der Bässe ist von Vogel sicher der Arie der Iphigenie „je t'implore et je tremble, ô déesse implacable“ zu Anfang des vierten Aktes von Glucks „Iphigénie en Tauride“ entlehnt. Gluck entnahm diese Stellen der Schlußarie der Circée im zweiten Akte seines „Telemacco“ (A-Dur $^4/_4$ „Se a estinguer non bestate“); und als durchgehendes Motiv hinwiederum findet es sich in J. Seb. Bachs Gigue der B-Dur-Suite. In Webers „Freischütz“ findet sich der gleiche Effekt in der Baßposaune.



Nun ist der Höhepunkt fast erreicht, alles ist gespannt auf den, um den sich alles drehte, auf Jason. Ein „Marche“ führt ihn nnd seine Begleiter ein, ein Marsch, der zwar nicht hervorragend ist für jene Zeit, aber auch nicht das harte Urteil verdient, das Berlioz[1]) über ihn fällt. Er schreibt: „La marche triomphale de Jason s'éloigne peu des formes de

[1]) Berlioz a. a. O. p. 437.

la marche des Thessaliens dans ‚Iphigénie en Aulide'; mais quant à la robuste energie que Gluck a su communiquer aux trois ou quatre parties d'orchestre dont il a fait usage, c'est ce dont le morceau instrumental de Vogel nous semble tout à fait dépourvu. On dirait de la marche des paysans, au premier acte du „Freischütz", ce plaisant triomphe de village, que la plupart des dilettanti parisiens out pris au sérieux, et dont ils ont trouvé l'expression musicale, les uns, simple, mais un peu commune; les autres, vieille et usée, selon que leur éducation historique était plus ou moins avancée." In der vierten Szene, die nur eine Auseinandersetzung Medeas mit Jason enthält, teilweise in platter Prosa geschrieben, kann sich der Dichter nicht versagen, eine Arie hineinzuschreiben, wo gar keine Empfindung darzustellen ist. Vogel hat sich dem nicht zu entziehen vermocht; er schreibt zwar keine besondere Arie, sondern hängt an das Rezitativ einen ariosen Satz an, statt ihn aber rasch zu Ende zu führen, bringt er in diesem Grazioso (recht bezeichnend für einen Helden und noch für zwei Flöten) seine beliebten Textwiederholungen an, so „c'est vous qui vous plaignez" viermal. In dem langen Rezitativ versteigt er sich erst spät, dann aber recht gut zu besserer Charakterisierung, einmal, wie schon früher oft, mit deutlichem Mozart-Anklang. Den durch einen 5 Takte langen basso ostinato und Tremolo-Akkorde gut charakterisierten Drohungen der Medea gegenüber klingt der von Soli des Jason unterbrochene Argonautenchor wenig überzeugend. Jasons erstes arienhaftes Solo wirkt leise humoristisch, zumal der philosophierende Text

„O gloire! à tes lauriers
Quel mortel peut prétendre!"

und das vom Komponisten auch entsprechend vertonte Wortspiel des Dichters

„Pour atteindre à ton temple, il faut tout affronter!
Qu'il est pénible d'y monter,
Mais qu'il est aisé d'en descendre!"

(zum $\overline{\text{fis}}$ hinaufkletternd und zum A hinuntergleitend) dazu verleitet.

pour at-teindre à ton tem-ple il faut tout af - fron-ter il faut tout af-
unisono
III
fronter. Qu'il est pé - ni - ble d'y mon - ter — mais qu'il
unisono
II
est ai - sé d'en des - cen - dre. Qu'il est pé - ni - - ble d'y mon-
unisono
ter mais qu'il est ai - sé d'en des - cen - - dre, qu'il est pé-
unisono
ni - ble d'y mon-ter mais qu'il est ai - sé d'en des - cen - - dre.
unisono

Dem Horazischen „son front brille au-dessus des célestes lambris“ entspricht außer der Melodie:

der orchestrale Schmuck nicht. Dieser Chor diente der verbesserten „Toison d'or“ als Schluß des ersten Aktes. Die Schwäche der etwas lächerlichen 6. Szene mag Vogel wohl gefühlt haben; denn er nimmt Textstreichungen vor. Die Liebesbeteuerung Jasons für Hypsiphile ist zu „gemacht“ als daß sie wahrer Empfindung entspräche. Vogel streicht den Mittel- und Wiederholungssatz der von Desriaux dreiteilig gedachten Arie, und ebenso acht Zeilen aus der ersten Szene des folgenden Aktes. Hypsiphile, das liebende naive Weib, findet wärmere Töne als ihr Gatte. Nur am Schluß steigert sich Jasons Gefühl in dem für Vogel charakteristischen Aufwärtsdrängen im Chroma. In einer Arie (ursprünglich Adagio, vom Rotstift und im ersten Druck in Larghetto geändert) von süßer mozartischer Melodik (direkter Figaro-Anklang) sucht sie den Gatten in seiner Absicht zu hindern. Vogel findet hier einen wirklichen Ausdruck der Gefühle Hypsiphiles, einen dem deutschen Liede ähnlichen Gesang, mit guter Akzentuierung, ein Stück voller Reiz. Für unsere Ohren würde ja allerdings der Eindruck durch das hartnäckige Mitlaufen von Oboe, Violine, Fagott und teilweise des Hornes mit der Gesangsmelodie beeinträchtigt werden. Ein sehr langer und unbedeutender Chorsatz, das huldigende Gelöbnis der Argonauten Hypsiphile stets beizustehen, beschließt den ersten Akt.

Jetzt übernimmt Medea die Führung. Dem Undankbaren Rache sinnend, beginnt nach der gänzlich überflüssigen Eingangsszene (Rez. und Arie der Calciope, der Schwester Medeas) die „Invocation magique“. Diese ganze Szene beweist wieder, wie schon gesagt, Vogels Größe in dämonischen Szenen. Grave, im düstersten es-moll, beginnen pp Flöten, Klarinetten und Fagotte, und bald gesellt sich das übrige Orchester dazu. Besonders gut wirken die 3 Posaunen, sei es, daß sie crescendieren, sei es, daß sie f lange Noten aushalten oder in wuchtigen Schlägen dem Rhythmus folgen. Allegrosätze unterbrechen das Grave.[1]) Resigniert über ihre Ohnmacht, sein Herz bewegen zu können, wird ihr Gesang weicher, und nur das Streichquartett begleitet noch. Des Dichters Forderung einer Arie lehnt Vogel ab

[1]) Ein äußeres Bild dieses Szenenstückes mag der Tempo- und Tonartenwechsel geben: Grave C es-moll 20 Takte, Allo Molto C c-moll 23 Takte, Largo C es-moll 18 Takte, Allegro C c-moll 21 Takte, g-moll 16 Takte, Adagio 2 Takte, Allegretto 8 Takte, Lent e Marqué C g-moll 10 Takte, c-moll 30 Takte.

und plaziert ihre Textworte vier Zeilen früher. Bei dem Vergleich Medeas der Hölle mit der menschlichen Seele redet das Orchester, vor allem die Posaunen, eine kräftigere Sprache; Medeas aufbegehrender Charakter kommt wieder zum Durchbruch, befriedigt erklärt sie: „Les éléments troublés à ma voix obéissent“, und bald geht das Orchester zu einer regelrechten „Tempête“ über. Die Tremoli des Donners, die „Schleifer“ des Blitzes

italienischer Provenienz und die raschen Skalen des Sturmwindes sind die Charakteristika. Die vierte Szene, die die Katastrophe bringt, und die Schlußszene haben in der „Médée à Colchos“ erhebliche Änderungen erfahren. Das Autorenpaar hatte ursprünglich auf die Arie Medeas (mozartische Chromatik im Orchester), von der der Komponist nur 4 Zeilen benutzte,[1]) nach einem kurzen Rezitativ eine im Marschrhythmus gehaltene Arie Jasons „je suis venu chercher les palmes de la gloire“ eingeschoben, um dem Charakter Jasons mehr Heldenhaftigkeit zu verleihen; aber er strich dann Alles ausser dieser nachgedichteten Arie und änderte den Ensemble-Satz (Trio und Chor). Eine fünfte Szene beendete den zweiten Akt mit einem „Duo“ des jetzt treu zueinander haltenden Ehepaares. Damit fallen die vier Schlußstücke der alten Oper weg.

Die Eingangsszene des dritten Aktes, deren episodenhafte Handlung die Sibylle mit ihrer Gefolgschaft bestreitet, weicht in „Médée à Colchos“ der in II, 4 gestrichenen Arie „Soleil, auteur de la lumière“, die hier ebenfalls etwas deplaziert steht. Medea ist nur von Rachegedanken beseelt; ein Volkschor tröstet sie:

„Tant de Princes viendront vous offrir leur hommage!
Dans les bras d'un fidel amant,
Oubliez un amant volage“,

aber sie höhnt und ihre Gefühle, ihre rachedurstige Begierde entlädt sich in die Arie:

„Ah! ne me parlez plus d'amour & d'espérance.
Laissez la vengeance,
La haine & la fureur;
Laisser la vengeance
Gouverner mon cœur.“ etc.

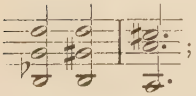
Von einigen Mißgriffen (geteilte Violoncelli und mozartische Lieblichkeit bei Textstellen schrecklichen Inhaltes) abgesehen, wieder eine echt Vogelsche Verzweiflungsarie (italienischer Form). Das erste Rezitativ der dritten Szene zieht Vogel noch zur zweiten Szene und beginnt die dritte mit der Anrufung der Sibylle. (In der „Médée à Colchos“ erhebliche Änderungen und Wechsel der Szenerie.) Von hier ab nimmt die Gestaltungskraft Vogels

[1]) Von Desriaux natürlich dreiteilig gedacht.

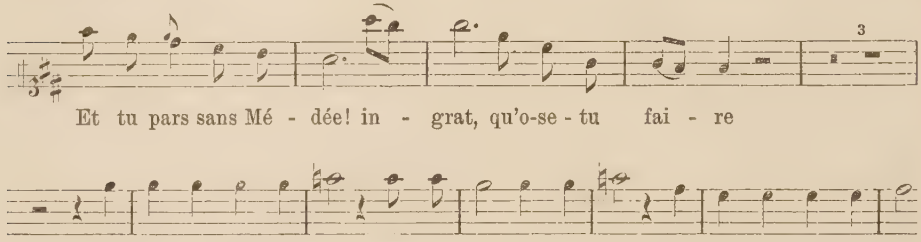
ziemlich ab, und es zeigt sich eine Anlehnung an Gluck, die bedenklich ist. Mir scheint, als habe „Armide“ Pate gestanden.[1]) Erst im Adagio der vierten Szene treffen wir auf etwas selbständigere Charakterisierung. Medea schlägt die Warnungen der Sibylle in den Wind: „Va, laisse-moi remplir ma noire (der Rotstift und später: triste) destinée.“ Das Rezitativ geht in einen ariosen Satz über, der unter italienischen Trillern in den Violinen und Violoncell-figuren im hellen A-dur dem Charakter der Medea ganz unähnlich ist, sogar direkt widerspricht. Ihr von Haß und Liebe geschwelltes Herz wünscht ihm den Tod, will ihm aber indessen dorthin nachfolgen (Rousseausche Gefühlsschwärmerei und Selbstmordgedanken des 18. Jhs.). In Medea tauchen schmerzliche Regungen auf

; die Traurigkeit

; die Furcht, die Schreie, die Verzweiflung (MB. 3) dringen nicht hin zu ihm, und bei der Wendung „tu dors dans ton dernier asile plus heureuse que moi“ schlägt Vogel echt mozartische Töne an, und die Arie klingt in für damalige Zeit erschütternde Wehmut aus. In wirkungsvollem Kontrast steht dazu die Kampf-(5.)Szene, sehr konventionell gehalten. Die Wahnvorstellung der Medea „il m'appelle“

[1]) z. B. V, 1 setzt in d-moll ein; der Schluss des Ritornells, bevor Rinald beginnt, ist  ; beides finden wir hier bei Vogel; Glucks Anläufer oder erweitern sich bei Vogel zu ; seine Figuren weisen auf Glucks ; die auf und ab jagenden Skalen Glucks gleicherweise in Baß und Violine oder unisono bei Vogel u. a. m.

drückt Vogel durch Fagottsolo aus. In richtiger Erkenntnis macht der Komponist keine Trennung der Szene, wie es Desriaux verlangt hatte, sondern geht ohne Pause zum Folgenden über. Ganz unzulänglich ist die kritische Stelle musikalisch dargestellt, wo Medeas letzte Hoffnung auf Jasons Liebe schwindet. Sie, die mit allen Mitteln der Hölle vernichten will, lallt



Nur der Argonautenchor findet einen etwas energischeren Ton; man stößt die Mörderin zurück und nach einem langen Ensemblesatz verläßt er mit Jason den Schauplatz. Dieser Abschluß scheint schon bei der Erstaufführung so lebhaft bemängelt zu sein, daß Desriaux-Vogel noch eine Szene dazugeschrieben haben, in der Medea ihren Abgang mit mehr Effekt bewirkt, indem sie in ihrem Wagen in die Wolken entflieht. Diese letzte Szene hat auch in dem ersten Stich Aufnahme gefunden.

β) Démophon.

Nachdem die Ouvertüre den Hörer in eine Stimmung versetzt hat, die in unheilvollem Drama ein glückliches Ende ahnen läßt, leitet sie durch ein schönes Decrescendo in die Oper ein. Mit dem Anfangsmotiv

das leitmotivisch in der Oper verwendet wird, führt der Komponist in den Rezitativ-Dialog Dircés mit ihrem Vater ein. Dieser Dialog bietet ein schönes Beispiel Vogelscher Rezitativbehandlung, die bange Sorge Narbals und den fröhlichen Trost Dircées illustrierend. Narbals ganzer Wunsch ergießt sich in die folgende Arie. Sie würde aber an Wert gewinnen, wenn die Wiederholung des zweiten Satzes weggeblieben wäre. In einem

nüchternen Rezitativ betrachtet Dircée etwas philosophisch ihre Befürchtungen. Noch trockner wirkt die darauf folgende Arie, die ohne wärmeres Gefühl ist wie die texlichen Reflexionen. Leider läßt die Musik, die so dramatisch schön einsetzte, nach, und auch der Kriegermarsch, unter dem Timante einzieht, wirkt recht matt. „Elle vaut moins encore, s'il est possible, que celle de Jason dans la Toison d'or". [1]) Aus dem Zwiegespräch erfährt Timante, daß heute der Tag ist, an dem „sie" vielleicht das Opfer ist. Der dreistimmige Kriegerchor ergeht sich wieder in Reflexionen, und er wirkt, obwohl nicht besonders hervorragend, doch durch seine Anteilnahme am Wohlergehen des Führers. Der Orakelspruch wird uns gegen den in „Toison d'or" etwas deutlicher zum Bewußtsein gebracht. Zu Beginn der 4. Szene sorgt sich Timante um sein Söhnchen. Das gibt Desriaux Gelegenheit eine Arie einzuflechten, die Vogel musikalisch mit einem melodischen Reiz (durchaus im Stile Mozarts) ausgestattet hat, daß man sie trotzdem zu seinen glücklichen Einfällen zu zählen hat.[2]) Das darauf folgende „Duo" ist nicht bedeutend; es interessieren darin einige Charakterisierungen von Textworten z. B. „charme", „trompeurs des appas" etc. (M. B. 4). Berlioz findet es „traînant et commun". Mit der 5. Szene beginnt wieder dramatischeres Leben, und jetzt hebt sich auch wieder die Gestaltungskraft Vogels. Er leitet aus dem Rezitativ ohne Pause in fortstürmenden Sechzehntel-Figuren im unisono in die Arie des Narbal „Viens, ne balançons pas" über. Crescendi, Chromatik, Doppel- und Tripelgriffe der Streicher, Sforzandi und Unisoni zum Schluß malen die eilende Hast, das ängstliche Bangen, es möchte zu spät sein. Timantes Beunruhigung erfüllt eine lange, den 1. Akt beschließende Arie.

In die Hoffnungslosigkeit Timantes, der ein Heil nur in der Flucht sieht, führt eine 22taktige selbständige Orchestereinleitung ein, das Sinken der Hoffnung in den chromatischen Abstiegen der Mittelstimmen andeutend. Narbals Freude über Timantes Vorschlag äußert sich in der Arie: „Est-ce un dieu qui met dans votre âme un sentiment si généreux?" Gern verzichtet Timante auf Ehren und Gut, wenn er nur der Stimme der Natur (Rousseaus „le sentiment de la nature!") folgen darf. In einer sehr melodischen Arie, die höchst anmutvolle Begleitung von Fagott-, Horn-, und Oboesoli untermischt, hat, schwelgt er lange in diesem Glücksgefühl. Nach diesem lyrischen Erguß beginnt sich das Drama zu beleben. Hinter der Szene hört man à demi-voix den Chor der Priester und Priesterinnen. Im langsamen Schrittempo ertönen pp die Posaunen, hastig Timantes Rezitative dazwischen. Die folgende Arie „Hé bien! suis á l'autel ce peuple sanguinaire" im All° Furioso-Tempo und Skalen in allen Stimmen ist ein

[1]) Berlioz a. a. O. p. 466.

[2]) Berlioz: „L'air dans lequel Dircée décrit la grâce enfantine de son fils est plein de charme. La mélodie en est touchante; la dernière phrase, surtout est d'un abandon délicieux."

Rückfall in die italienische Oper.[1]) Ein kurzes beschwichtigendes Oboesolo führt zum Ausruf Dircées über: „Cher prince! mais il fuit, et ne sauroit m'entendre", dem eine Klagearie folgt (pleine de désolation et de trouble). Die ganze 5. Szene nimmt ein Chorsatz ein, dessen Musik die Öde des philosophierenden Textes mildert, ohne sie indessen ganz zu beheben. Unterbrochen wird der Chor von den auf die geschmückte Dircée hindeutenden Worten einer femme coriphée; poetisch schön empfunden ist darin: „et mourir innocente au printemps de ses jours". Die Szenerie wechselt. In längerem Orchestersatz wird Timantes Kampf im Marstempel mit des Königs Wachen geschildert. Timante will mit Dircée fliehen, die noch unter dem Tremolo der Streicher zitternd (And^e tremendo) verharrt, weil sie nicht auf die Zurücklassung ihres Kindes verzichten will. Heftig verläuft die 7. Szene, die vorzüglich komponiert ist, zwischen Démophon, Timante und Dircée mit Chor. Démophon tritt dem Rasenden unbewaffnet entgegen (Arie), und Timante stürzt reuig (unmotiviert) seinem Vater zu Füssen. Dircée wird nun unter den Klängen eines langsamen Marsches der Streicher, in dem sich der ganze Schmerz der den letztenden Gang Gehenden vorzüglich ausdrückt, zum Opferaltar geführt. Der Marsch ist typisch für Vogels Gluck-Ethos, dabei durchsetzt mit mozartischem Chroma. Der Oberpriester stimmt seinen Anruf an die Götter an, den der Chor aufnimmt, über den auch Berlioz urteilen muß: „Pour le solo du grand-prêtre, accompagné d'un trémolo de violons et d'un dessin large dialogue entre les basses et les altos et bassons pendant que les trombonnes plaquent les accords, il est d'un grandiose qui prend un caractère terrible au moment de l'entrée du chœur; Gluck lui-même n'eût pas mieux rencontré". Die dramatische Spannung steigt, in kurzen Rezitativsätzchen im All° assai stößt Timante hervor:

[1]) Was ich von der 1. Oper Vogels über seine Kraft furiose Stellen zu gestalten sagte, wird von dieser Arie auch von Berlioz (a. a. O.) bestätigt: „Ce morceau est d'une fureur admirable, c'est aussi que doit parler un héros amant outragé; et il faut avouer que cet élan de colère est fort audessus de l'air que Gluck, dans une situation analogue, a fait chanter à Achille."

das Tempo auf Andante herab. Démophon läßt das Opfer unterbrechen, und der Oberpriester verkündet im feierlichsten Largo vom gesamten Orchester (außer Flöten) begleitet: „Ce temple profané ne rendra plus d'oracles“ etc., am Schluß vom Chor aufgenommen und wiederholt. Das sich entwickelnde Gespräch zwischen Démophon, Timante und Dircée, welches Vorwürfe und ein Aufsichnehmen der Schuld eines jeden auf eigene Schultern ausmacht, kürzt Vogel um 20 Zeilen, streicht Duo, Rezitativ und Ensemblesatz und geht insofern zielbewußt vor, als er den König nicht lange „räsonnieren“, sondern kurz entschlossen sagen läßt: „En de profonds cachots, tout deux qu'on les sépare“. Sein befriedigtes Rachegefühl spricht sich in der folgenden im Anfang stark italienischen Arie „Enchainés par un nœud coupable“ aus. Vogel weicht hier von dem üblichen Schema der Rachearien ab. Er gibt der instrumentalen Begleitung eine Form, die der Dramatik nicht entbehrt (von Anfang bis Ende die in Bässen und Violinen wechselnden Figuren):

aber die vokale Partie ist zu gemessen, mehr rezitierend, fast kalt; vielleicht war es Absicht des Tonsetzers. Von hier wird die Szene nur noch von dem Wechselgespräch der beiden Liebenden (Duett und sehr langer Chor mit dem duettierenden Paar) ausgefüllt, wobei der Komponist wieder zwei von den dramatischen Zielen abschweifende Zeilen streicht. Gut schildert Vogel das ruckweise Sichtrennen der Beiden.

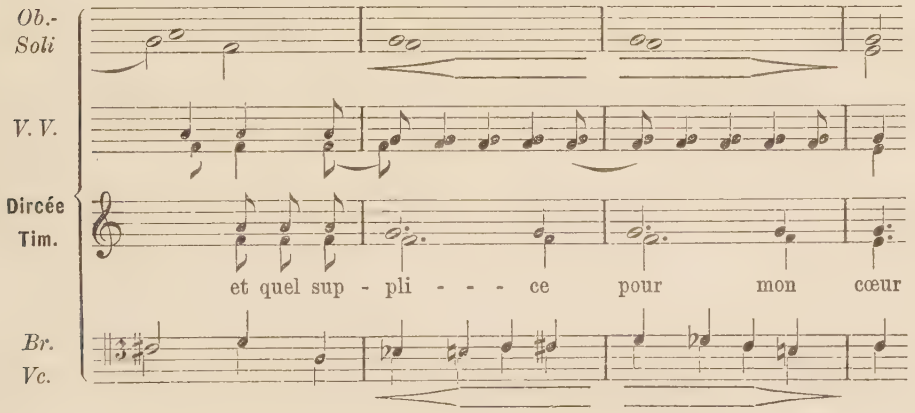
Kurze chromatische Abstiege *V.* erzählen

ihre Verzagtheit. Sonst bietet die Szene nichts Bemerkenswertes.

Die nicht besonders geschickte Textgestaltung rächt sich auch im 3. Akt. Ein ziemlich unbedeutendes Orchesterritornell führt in die Monologszene des Narbal ein (Rez. mit Arie). Sie ist dramatisch ebenso belanglos wie die folgende Szene, die den scheinbar fünfstimmigen Chor (der dreistimmige Frauenchor wird in Verbindung mit dem Männerchor zum vierstimmigen) „à la manière des Bergers“ enthält. Die Tanzarie, die mit der Melodie in den Violinen und im Fagott all' 8va an die „deutschen Tänze“ von Mozart erinnert, fügt sich nur gezwungen dem Ganzen ein, und die beiden folgenden Tänze vervollständigen den Anschein einer in den Gang des Dramas eingelegten Episode. Erst mit der 4. Szene belebt sich die Handlung wieder. Beim psalmodierenden Lesen des Briefes, — eine neue Darstellungsweise, die die italienische Oper nicht kannte — von kurzen Ritornellen unterbrochen, erfährt Timante seine Abstammung (MB. S. 60 f.); und die aufsteigende schreckliche Erkenntnis Timantes, Gatte seiner Schwester zu sein, drückt Vogel nur in ff-Tremoli der Streicher mit folgender Sechzehntel-Figur aus, er, der mit den Blasinstrumenten bessere

Seelenzeichnung verstanden hätte. Er wagte nicht recht, mitten im gewöhnlichen Rezitativ andere Instrumente häufiger heranzuziehen, wie er überhaupt meistens die einmal für ein Tonstück gewählten Instrumente den betreffenden Szenenteil hindurch beibehält. Narbals Verständnislosigkeit behandelt der aus dem Rezitativ hervorgehende ariose Satz. Im Folgenden zeigt sich Vogels Größe in der Behandlung des Dämonisch-Gewaltigen. Der zur Besinnung gekommene Timante erkennt seine Lage, und diesen inneren Seelenschmerz hat Vogel wunderbar getroffen. Zur Schilderung zieht er in diesem Rezitativ alle Instrumente (auch die Posaunen) heran. Besonders charaktervoll ist die Glucksche Baßfigur:

Timantes Schmerz entlädt sich in die Verzweiflungsarie: „Ciel, sous quel aspect formidable," die unmittelbar in die 6. Szene übergeht, in der die Seelenqual Timantes durch Dircées Anblick sich nur noch steigert. Er wendet sich in seiner Trauer an sein Kind: „Cher enfant, tes malheurs ne t'épouvantent guère, trop jeune pour sentir son sort infortuné." In mozartischer Süße, von Soloviolloncelli umspielt, klingt sein Gesang, ein Larghetto in E-dur. Unruhige Rhythmen und Allegrotempo lassen ihn bald zum Ende drängen. Démophon erfährt durch den Brief das schreckliche Geheimnis. Leider wird die Wirkung, die eine solche Nachricht zum mindesten auf Dircée machen muß, nur mit einem heftigen Skalengang der Streicher abgemacht, und in bedeutungslosem Rezitativ geht die Szene zu Ende. Das Ensemblequartett, zu welchem Narbal unmotiviert erscheint, ist wenig individualisierend, auch rein musikalisch nicht bemerkenswert. Seelenbedrängnis schildert einmal die Musik bei dem Worte „supplice"



Aber die sechsmalige Wiederholung der Phrase „quel supplice pour mon cœur" auf andere Orchesterzeichnung verdirbt den Eindruck wieder, eben-

so der zu lange Chorsatz. Die dramatische Spannung läßt etwas nach; endlich erscheint Diana, ohne daß dieser Moment musikalisch gut illustriert wird. Ein gewaltiges Orchestercrescendo führt zum Chor über, der die Göttin bittet, die Zweifel und die Unruhe zu beseitigen. In einem Rezitativ klärt Diana das verwandtschaftliche Verhältnis auf. Ein mozartisch-italienischer Orchestersatz mit Chor beschließt freudig die Oper.

Die formale Analyse.

Beide Opern sind nach italienischer Art in drei Akte eingeteilt. Die Mém. secr. sagen bedauernd „est divisé en trois actes seulement.“ Der Dichter bevorzugt die Dreiteilung sogar so stark, daß er jede Arie, fast jeden Szenenteil in dieser Weise aufbaut. Vogel folgt ihm darin allerdings nicht immer, er hätte aber resoluter gegen seinen Textdichter vorgehen sollen. Äußerlich betrachtet, ist die übliche Scheidung in Rezitativ und Arie aufgehoben worden. Nach Gluckschem Vorbilde ist das Ganze in Szenen eingeteilt. Der Rotstift aber beseitigt diese Unterteilung und schreibt Nummern hin. Hat man nur den Text vor sich, so fällt auf, daß beinahe jede Szene ihr Rezitativ mit nachfolgender Arie hat; besonders hat die „Toison d'or“ oft Arien an Stellen, die keine Gefühlswerte zur Entfaltung zu bringen haben. Musikalisch aber stehen Arie und Rezitativ durchaus nicht schroff nebeneinander, besonders im „Démophon“ ist die Grenze fließend, wo sich oft das Rezitativ arios erhebt oder eine lange Arie zum einsätzigen Arienteil sich kürzt. Trotz mancher Ähnlichkeit und trotzdem sich Vogels Stil nicht wesentlich geändert hat, ist der Fortschritt von der „Toison d'or“ zum „Démophon“ bedeutend. Berlioz nennt die erste Oper eine solche der „Convenienz“, die zweite eine solche der „Individualität“ und trifft damit in der Tat etwas Richtiges.

a) Die Ouvertüren.

Das Vorspiel zu jeder der Vogelschen Opern ist nicht die Sinfonie, das typische Vorspiel der italienischen Oper, sondern die französische Ouvertüre, wie sie auch Gluck in seinen letzten Opern angewendet hat. Beide Ouvertüren sind ziemlich gleich gebaut. Jede beginnt mit einer kurzen (21- bzw. 18taktigen) Einleitung im Largo-Tempo, welcher der weiter ausgeführte Allegrosatz folgt. Der Zweck der Ouvertüre, den Hörer in die für die Oper nötige Stimmung einzuführen und ihn so zum besseren Verstehen der Oper vorzubereiten, wird hinsichtlich des Allegrosatzes bei der ersten Oper nicht ganz erfüllt.

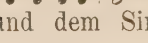
Die Ouvertüre zu „La Toison d'or“ versetzt mit ihren Einleitungstakten im verhängnisschweren c-moll den Hörer sofort in die düstere Stimmung der Tragödie. Den leise (der Rotstift macht forte daraus) einsetzenden Streichern antworten Oboen und Fagotte in hoher Lage (MB. 1), worauf es die Streicher wiederholen. Schmerzliche Akzente auf den

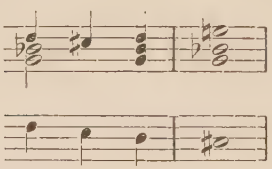
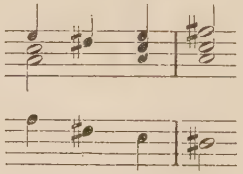
>-Zeichen, in dieser Hinsicht an die trauervolle Eingangsszene von Glucks „Orpheus“ erinnernd, scheinen schon auf Seufzer um den Tod Hipsiphiles hinzudeuten. Ängstlich preßt das Solofagott im Verein mit der Oboe in der Synkope seine Wehrufe hervor, mit dem ersten Motiv in den Bässen alternierend, während die in Doppelgriffen aushaltenden Bratschen und die unruhigen Violinen dem Ganzen ein richtiges Kolorit für die dämonische Wirkung der Medea geben. So gut der langsame Satz auch gedacht war, so ist er doch zu wenig entwickelt. Dieser Umstand und das im Hauptsatze zumeist im hellen Dur gehaltene Allegro maëstoso vermindert die beabsichtigte Wirkung. In Oktaven und im Unisono wird das erste Thema vorgetragen, dessen Hauptmotiv schon im Keim im Largosatz angedeutet steckt. In das schwere wie ein Alp lastende Geschick der leidenschaftlichen Medea führen die Skalen, die heftigen Figuren der Violinen, die drängende Chromatik ein, die das Gereizte, Aufregende, Megärenhafte der Medea andeuten, während ihre Leiden die Seufzer der Oboen und Fagotte und die unter Tremoli stark akzentuierend einherschreitenden Baßfiguren veranschaulichen. Das zweite Thema in seiner heiteren Melodie deutet schon auf die naive unbefangene Hypsiphile, deren bemitleidenswertes Ende ein chromatischer Abstieg in Diskant und Mittelstimmen ausspricht. Der im Mittelpunkt stehende Held ist durch einen Mittelsatz im maëstosen Es-dur charakterisiert. Jason, der zu beiden Frauen in Beziehung steht, bildet die Mitte, was seinen Ausdruck darin findet, das der Es-dur-Satz nicht wieder aufgenommen wird, sondern nur die beiden (Frauen-) Themen im Wiederholungsteil vorgeführt werden. Vogel hat sich in dieser Ouvertüre stark an die der Aulischen Iphigenie angelehnt. Die Themen oder motivischen Sätzchen der Ouvertüre finden in der Oper keine Anwendung, wohingegen in der Ouvertüre zu „Démophon“ jede thematische Gruppe in der Oper verwendet ist. Gut hingegen ist in Vogels erster Ouvertüre eine „certaine ardeur juvénile“.

Ganz anders, aber ebenfalls programmatisch, führt die Démophonouvertüre den Hörer in die Oper ein. Auf den f-moll-Eingang folgt der schnelle Satz in gleicher Tonart. Mit dem gleichen bangenden Thema des Largo beginnt auch die Oper. Im Allegrosatz begnügt sich Vogel gemäß der eindeutigen Handlung (die geheime Ehe besteht ja schon, es gilt nur zu verhindern, daß sie aus irgend einem Grunde getrennt wird) mit einem Hauptthema. Das Fehlen des zweiten Themas und eine schwache Durchführung wie hier kann man auch in Cherubinis Ouvertüre feststellen. Die Wendung des ersten Themas nach Dur weist auf die glückliche Wendung der Dinge hin. Gegen Schluß taucht ein neues Thema auf (auch in der Oper gegen Ende hin) das in seiner frohen heiteren Kindlichkeit die stille Freude des nun öffentlich anerkannten Elternpaares darstellt, welches sich in seinem Kinde jetzt des ungestörten Glückes erfreuen mag. Dem glücklichen Ausgange des Dramas gemäß läßt der Komponist in F-dur endigen und leitet in einem schönen Decres-

cendo auf den Beginn der Oper zurück. Das neue Thema am Schluß und die Diminuendo-Stelle des Schlusses weist der Ouvertüre ihre Stellung als Programmouvertüre an.[1]) Was die Démophonouvertüre vor allen Dingen auszeichnet, ist die für damals imponierende große Anlage, das Feuer, die schweren schmetternden Schläge und die plötzlich am Schluß auftretende angenehme weiche Melodie. Selbst Grimm[2]) gesteht zu, daß „le caractère en est imposant, et la facture nous en a paru même assez neuve".

b) Die Rezitative.

Zu dem Besten der Opern Vogels gehören die Rezitative. Hier ist er auch schon von seinen Zeitgenossen ziemlich gleichmäßig gut beurteilt worden. Wie sein Meister verschmäht er das Secco-Rezitativ und läßt nur das recitativo con istromenti gelten. Nicht selten geht wie bei Gluck die rezitativische Deklamation, an einigen Stellen sich zum recitativo arioso erweiternd, in ariose Sätze über, jedoch deutlicher und besser erst im „Démophon". Seine Deklamation ist meist sehr gut und sinngemäß, eine sehr korrekte Sprechrezitation. (MB. 2, 3, 4 und sonst.) Vogel ist in der Gestaltung der rezitativischen Deklamation allen Gluckisten wenn nicht überlegen, so doch mindestens ebenbürtig, wie auch sein Vorbild, der Autor der Iphigenien, ebenfalls mit ausnehmender Sorgfalt sein Hauptaugenmerk auf eine dramatisch richtige Deklamation richtete. Auch darin ähnelt ihm Vogel, daß er die Reime mit einer gewissen Vorliebe behandelt. Das Rezitativ wird in einer dem Text angemessenen Weise begleitet, meistens vom Streichpart, an kurzen Stellen (z. B. T. d'or III, 5) auch ohne Begleitung. Erst im „Démophon" finden wir eine etwas freiere Instrumentalbegleitung. Die Modulationen sind logisch und natürlich. Der phrygische Schluß, der in der ersten Oper selten vorkommt, ist im „Démophon" reichlicher zu finden, ohne eine bestimmte Absicht auszudrücken. Auch die französische Fragephrase findet sich nicht bei ihm angewendet, wenigstens nicht zur Darstellung der Frage. Anders ist das Urteil über die Ritornelle jeder Rezitativzeile. In der „Toison d'or" ist das instrumentale Zwischenspiel der Verszeilen oft stereotyp  . Häufiger tritt im „Démophon", wo die Ritornelle besser und dem Sinn des Textes angemessener sind, folgendes Ritornell auf:

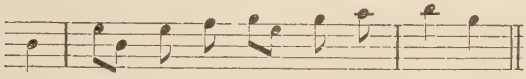
I, 3  oder  , das auf die

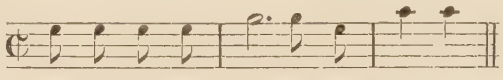
[1]) Berlioz läßt ihr eine längere Beurteilung zuteil werden, die ich leider des Umfangs wegen nicht folgen lassen kann.

[2]) Grimm a. a. O. XV, 526 (1789).

Bekanntschaft mit Glucks Opern hinweist. Von dem Seufzervorschlag ist kein unverständiger und häufiger Gebrauch gemacht. Vogels gute Deklamation wird besonders deutlich, wenn man sie mit anderen vergleicht, wie z. B. mit der Sacchinis, wie Gréty [1]) es tut, wenn er anführt:

, was etwa zu singen wäre

, oder in „Chimène“ 

, welches Gluck (und auch Vogel) sicher hätte so 

singen lassen.

c) Die Arien.

Die Arien der ersten Oper Vogels zeigen meistens die Dacapo-Form, wenn auch nicht immer rein gewahrt. So ist das Raketenwerk der italienischen Oper, die Koloraturen, weggefallen (in T. d'or I, 1 ist noch ein kleiner Rest, aber die Kadenz ist von der Oboe übernommen). Oder Vogel bringt den zweiten Teil zweimal oder gestaltet die Arie in Liedform. Er kürzt auch die Arien, wenn sie ihm den Gang der Handlung zu hemmen scheinen, z. B. I, 6 oder streicht sie ganz, z. B. II, 3 (oder II, 4 bei den späteren Aufführungen). Die Arien der zweiten Oper, wozu noch eine Reihe arioser Sätze kommt, sind in ihren Formen verschieden; er bevorzugt keine Gattung ausschließlich. Ist schon Gluck die Wiederholungsform der Arien nicht so heilig geblieben wie beispielsweise Mozart, so kann man das vielleicht ebenso von Vogel sagen. Einige Arien leitet er mit einem meist viertaktigen Orchesterritornell, das den Anfang der Arie erst vorträgt, ein; bei anderen beginnt er sofort, und besonders im „Démophon“ geht es oft aus dem Rezitativ unmittelbar in die Arie über. Mitunter trägt das Orchester den ersten Teil der Arie vor und wird dann vom Sänger wiederholt, z. B. Dé II, 2, II, 7.

Zur orchestralen Wiedergabe des Empfindungsgehaltes der Arien verwendet Vogel außer dem Streicherchor fast stets mindestens vier Holz-

[1]) Grétry, Essai sur la musique etc., p. 489 sq.

blasinstrumente. Besonders gern läßt er Oboen und Fagotte mit den Streichern begleiten. Zur Darstellung lieblicher oder weicher Stimmungen spielt nur das Streichquartett, so in der „Toison d'or", wo er überhaupt mit den Blasinstrumenten lärmender verfährt, nur bei der Arie der Calciope (II, 7); während im „Démophon", wo I, 4, II, 7 und III, 6 nur vom Saitenquartett begleitet werden, sich eine weisere und geschicktere Verwendung der individueller klingenden Holzinstrumente feststellen läßt. Freilich scheut er nicht davor zurück, gegebenenfalls das gesamte Orchester (z. B. Dé III, 5) zur Begleitung einer Singstimme heranzuziehen. Dem Gebrauch Hasses, im Mittelsatze der Arien nur die Streicher reden zu lassen, folgt er nicht, sondern behält (außer Toison d'or I, 1 oder sonst nur wenige Takte lang) die einmal gewählten Instrumente bei, charakterisiert aber dafür meist durch schwache Tempomodifikation, Ausweichen in Paralleltonart und durch die Dynamik.

Ihrem Werte nach sind die Arien recht verschieden; neben solchen von ärmlicher Erfindung, was bei homophoner Behandlung noch mehr auffällt — und Vogels Arienbehandlung ist zumeist nur homophon — als bei kontrapunktischer, finden wir einige, die von einem so richtigen Erfassen der dramatischen Handlung, der einzelnen Situation, der prägnanten Zeichnung eines Charakters zeugen, daß man aufrichtig den frühen Tod Vogels bedauern muß. Ich suche die Ungleichmäßigkeit im Werte der Stücke (nicht bloß der Arien) aus seinem unregelmäßigen Leben zu erklären.

Ein Fehler freilich, und der ist ziemlich bedeutend, muß ihm vorgeworfen werden: das ist die Behandlung des „canevas". Gluck vermeidet die stete Wiederkehr der gleichen Textesworte: er fordert sogar, daß alle Koloraturen und Kadenzen in der Oper, alle Wort- und Satzwiederholungen gänzlich beseitigt werden müßten, und will, im Gegensatz zu den Italienern, die einer Silbe ganze Tonreihen geben, möglichst wenig Noten auf jede Silbe gesungen wissen. Vogel wiederholt die Worte oder Sinnesabschnitte oft in einer Weise, daß namentlich durch oftmalige Wiederholung der gleichen Phrase der erfreuliche Eindruck getrübt wird. Es sei hier z. B. die Komposition der Arie Narbals im „Démophon" (II, 1) angegeben: „Est-ce un Dieu qui met dans votre âme qui met dans votre âme, un sentiment si généreux un sentiment si généreux? qui, la pitié qui vous enflâme qui vous enflâme est un présent des cieux un présent des cieux, l'exemple d'un père barbare ne peut exciter dans un cœur ne peut exciter dans un cœur une vertu si rare une noble ardeur une si noble ardeur, l'exemple d'un père barbare ne peut exciter dans un cœur ne peut exciter dans un cœur une vertu si rare, une si noble ardeur une si noble ardeur une si noble ardeur".

d) Chöre.

In Bezug auf die Chöre ist Vogel reiner Gluckist. Er hat den Chor seinem Meister nur zu treu nachgebildet und ihn auch nicht weiter aus-

gestaltet. Er schreibt z. B. den Chor der „suivantes“ der Medea zweistimmig wie alle Gluckschen Frauenchöre gesetzt sind, die Männerchöre dreistimmig, die gemischten Chöre vierstimmig. Seine Chöre haben gewöhnlich eine breite Anlage und sind teilweise sehr schlagkräftig. Oft bieten sie große Schönheiten, aber es ist auch nicht zu leugnen, daß sie oft, namentlich in der ersten Oper, zu lang und unnütz sind. Über die Chöre im „Démophon“ urteilt Grimm:[1]) „Des chœurs inutiles ou trop multipliés diminuent encore cet intérêt, en ralentissent trop souvent le mouvement de la scène.“ Für den „Démophon“ ist dieses Urteil nicht ganz berechtigt, denn gerade auf den Chören beruht mit ein Teil der dramatischen Wirksamkeit. Ein anderer Fehler ist das längere Beharren der Singstimmen auf dem gleichen Akkord, ohne daß eine besondere Absicht dabei vorliegt, was wiederum besonders für die „Toison“ gilt. Im „Démophon“ ist der Komponist geschickter, was auch die Kritik damaliger Zeit anerkennt.[2]) Man vergleiche z. B. den Chor à demi-voix der Priester und Priesterinnen mit Posaunen im pp oder z. B. solche Stellen wie

„Démophon“ I, 3

um das verdammende Urteil Grimms nicht gerechtfertigt erscheinen zu lassen.

e) Instrumentalstücke.

Nicht so glücklich wie im Rezitativ ist Vogel in der Komposition von selbständigen Instrumentalstücken, an denen sich in der ersten Oper finden: eine unbedeutende Gavotte (I, 2), der Triumphmarsch Jasons (I, 3), (dem Marsche der Thessalier in der Aulischen Iphigenie nachgebildet), die lebhaft applaudierte[3]) „Tempête“ (II, 3) und der Kampf der Giganten (III, 5). In einem Punkte aber folgt Vogel seinem Vorbilde gegen den Usus der Zeit nicht: Er macht der Nationaleigenheit der Franzosen, der Vorliebe für Tanz, keine Konzession und schreibt zunächst kein Ballet. An einer Stelle der Partitur findet sich nur: On danse, aber ohne Musik. Von den eingelegten Stücken rührt eins sicher nicht von Vogel her. Erst später bequemt er sich dazu, einige Tanzstücke einzuschieben, wie es aus dem Manuskript der Partitur deutlich zu ersehen ist. Diese choreographische Vernachlässigung warfen ihm auch damals alle Kritiken vor. Bachaumont schreibt kurz und bündig:[4]) „Il (l'opéra de la T. d'or) est triste, noir d'un

[1]) Grimm a. a. O. XV, 526.
[2]) Mercure (sept. 16. 1786) p. 135: la facture des chœurs annonce un habile harmoniste.
[3]) Mercure, sept. 1786, p. 135.
[4]) Mém. secr. t. XXXIII, p. 32.

bout à l'autre; point de divertissement." Der „Mercure" urteilt:[1]) „Le Public a paru regretter que le Poëte n'ait pas introduit dans son Ouvrage, un plus grand nombre de divertissemens, & sur-tout qu'il n'ait pas ménagé quelques oppositions qui auroient fourni au Musicien l'occasion de faire valoir par d'habiles contrastes, plusieurs beaux morceaux qui perdent beaucoup de leur effet, parce qu'ils ne sont pas distingués des morceaux qui les précèdent ou qui les suivent par des couleurs assez différenciées." Das Journal de Paris[2]) sagt: „Nous avons reproché à l'Auteur du Poëme de s'être privé volontairement de la ressource des Divertissemens, en coupant son Ouvrage d'une matière qui n'en comporte aucun: en effet, l'arrivée d'Hyp. au premier acte, l'inquiétude où elle est du sort de son époux, s'opposent à toute espèce de fête en sa présente, & les Auteurs n'avoient mis dans les premieres représentations qu'un Air de danse très court, pour indiquer seulement le triomphe de Jason. Cependant on a ajouté un Air et une Chaconne qui ne sont point de M. Vogel. Cette fête, qui est assez longue, détruit tout l'intérêt qu'excitoit Hyp.; elle est obligée de rester sur un coin de la scène, elle devient nulle pour les Spectateurs." „Um der Laune des Publikums" zu genügen, hat sich deshalb das Direktorium der Oper veranlaßt gesehen, jeder Aufführung ein Ballet beizugeben. Tanzartige Sätzchen, die für die französische Oper geradezu charakteristisch sind, finden sich auch nicht in den Einleitungssätzen der Arien. Nach der Umarbeitung der ersten Oper bleibt das Bedauern über den Mangel an Tänzen, und man hat daher zwei Ballette in die Handlung eingefügt. Das Journal de Paris schreibt:[3]) „Le plan de la Tragédie de Médée à Colchos ou la Toison d'or, ... ne comportait ni Fêtes, ni Ballets . . . . deux Fêtes dans lesquelles brillent successivement MM. Gardel etc. . . . . composés par M. Gardel, font heureusement disparoître la monotonie . . . . Plusieurs Airs de danse ont été applaudis avec transport."

Im „Démophon" finden wir an Instrumentalstücken: den „Marche" beim Eintritt Timantes und der Krieger, von einem kurzen Rezitativsätzchen unterbrochen (I, 3), den instrumentalen Eingang des zweiten Aktes als Vorausdeutung der Erfolglosigkeit der Bitten beider Petenten, den Kampf Timantes gegen die Wachen (II, 6), den „Marche lente" (II, 7), bei dessen Erklingen Dircée zum Opferaltare geführt wird, eine Musette (III, 2) und eine Air de danse (III, 2), (beide, nach dem Manuskript zu schließen, höchstwahrscheinlich nicht von Vogel) und das Instrumentalstück zur Ankunft Dianas (III, 8). Das Eingangsballet des dritten Aktes ist von Favre,[4]) das Schlußballet ist eines der schönsten von Gardel. Im Allgemeinen sind die Stücke besser als die der „Toison d'or", besonders

[1]) Mercure, 16 sept. 1786, p. 134 sq.
[2]) Journal de Paris, No. 285 vom 12 oct. 1786.
[3]) Journal de Paris, No. 170 vom 18 juin 1788.
[4]) Journal de Paris, No. 275 (2 oct 1789).

der „Marche lente“ (MB. 5). Der Priestermarsch, der in dem der „Alceste“ und des „Idomeneo“ schon ein Vorbild hatte, kann eigentlich nicht hierher gerechnet werden, da ihn Vogel mit dem Chorgesang verbindet.

Bei den Instrumentalstücken fällt auf, daß Vogel den Instrumenten eine wichtige Rolle zuweist, daß sie nicht wenig zur Entwicklung des Dramas beizutragen haben. War es bis jetzt meistens so gewesen, daß in einer Arie oder in einem Instrumentalstücke der Instrumentalpart bis zum Ende in gleicher Weise und Stärke tätig war, läßt Vogel die Instrumente nach und nach verstummen oder im pp endigen, alles, um die aufgeregte Seelenstimmung wieder in beruhigte Bahnen abklingen zu lassen. Das entspricht auch durchaus der Dramatik, die auf einen Anstieg zum höchsten Punkt einen Abstieg folgen lassen muß und nicht plötzlich auf der erreichten Höhe abbrechen kann. Ebenso beginnt er mitunter nicht sofort mit dem gesungenen Text, sondern läßt erst die Instrumente ihre Sprache reden, z. B. Dé. II, 1. Überhaupt läßt Vogel den Instrumentalkörper sehr an der Schilderung der psychologischen Vorgänge auf der Bühne teilhaben. Hier liegt entschieden ein zukunftsreiches Element.

f) Instrumentation.

Das Opernorchester Vogels ist durchaus das Orchester Glucks, unser kleineres modernes Orchester.[1]) Vogels Orchester besteht in beiden Opern aus Trompettes, meist in ut, Timballes, Cors, Clarinettes, Hautbois, Flûtes, Violons, Altos, Bassons, Trombonnes und Basses. Das bis auf Glucks Zeit wichtigste Instrument des Orchesters, das Cembalo, war aufgegeben worden, und wir finden es bei Vogel nur noch in den frühesten seiner in Deutschland geschriebenen Instrumentalwerke angedeutet. Die Grundlage des Orchesters ist der Streicherchor. Er hat die Begleitung der Rezitative und ist der integrierende Bestandteil jedes Szenenteils. Vogel hat ihm eine gute Stimmbehandlung zuteil werden lassen; nur fällt auf, daß die Bässe nach Glucks Manier noch oft in gleichen Noten eines Taktes klopfend einhergehen, zumal in der „Toison“, während die Baßführung sonst bewegter, ausdrucksvoller ist.

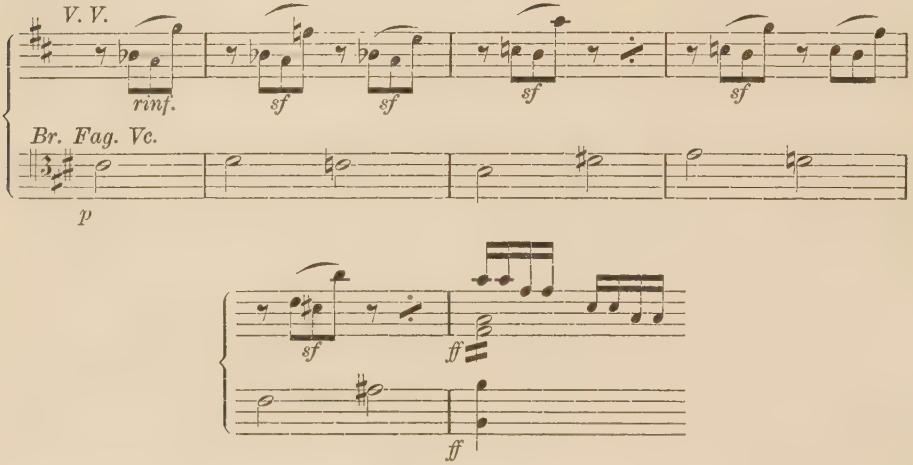
Am besten sind bei Vogel die Violinen behandelt. Er schreibt wie Gluck auch Doppel- und Tripelgriffe, selbst Quadrupelgriffe vor und teilt die Violinen; geht aber über das $\bar{e}$ nicht hinaus. An der Charakterisierung dürfen auch die 2. Violinen teilnehmen, von der einfachen Vorhalts-

[1]) Das Orchesterpersonal der Grand Opéra bestand damals aus 25 Geigern und 3 „Surnumeraires“, 6 Bratschern, 5 Kontrabassisten, 2 Flötisten, 4 Oboisten, 2 Klarinettisten, 4 Hornisten, (oder 2, wenn Posaunenbesetzung nötig war), 2 Trompetern resp. Trombonisten (auch 3), 5 Fagottisten, (auch 4), 1 Pauker, 1 oder 2 „Suppléments“, wo es fehlte, 3 Musikern für kleine Flöte und Cymbales und 1 Musiker für Harfe.

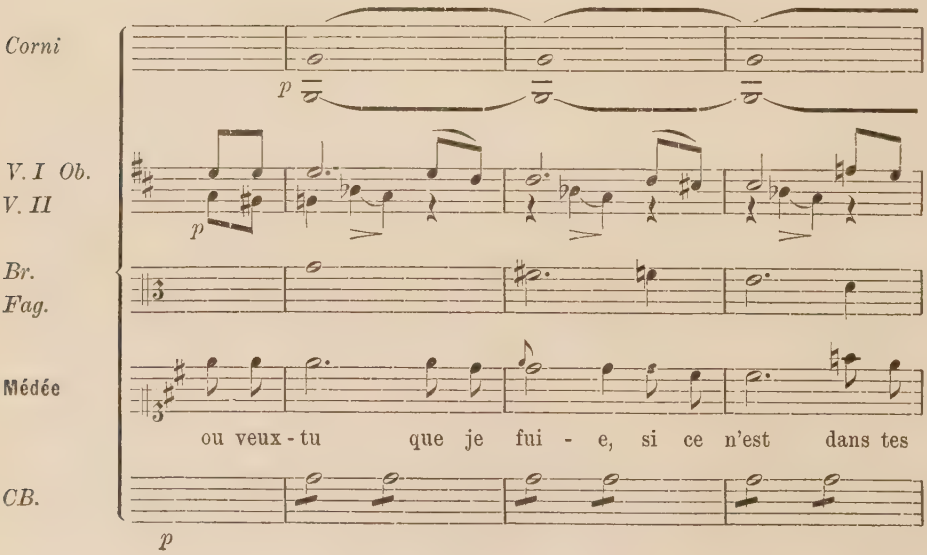
note (Toison p. 87/88)

an bis zu selbständigen Figuren wie

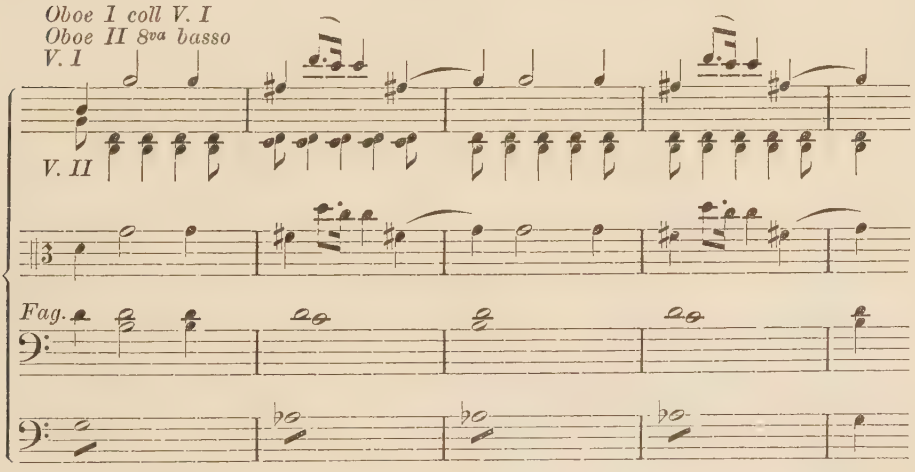
(Dé. p. 211); oder sie verstärken mit den 1. Violinen eine Figur, die die vom Schicksal gepeitschten, um Mitleid flehenden Matrosen charakterisiert, wie (Toison p. 228 sq.)



oder sie führen eindringlich eine gleiche Figur durch wie (T. III, 5. p. 441).



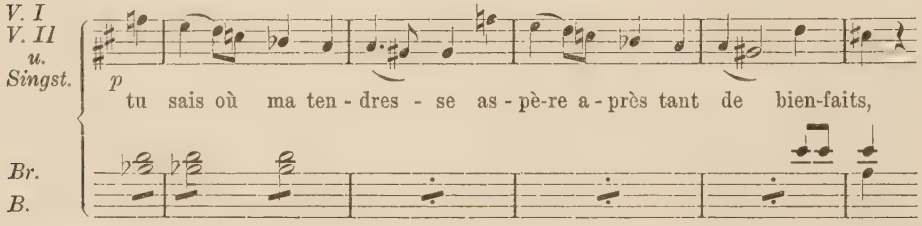
Wie Gluck und Schweitzer erzielt Vogel eine größere Harmoniefüllung durch Teilung der Bratschen, oder er verwendet sie zu bestimmtem Effekt. Wenn auch die Bratschen, namentlich in der ersten Oper, noch oft mit den Bässen gehen, so wird er in der zweiten Oper indessen freier, läßt sie sogar hin und wieder an der Melodie teilhaben, z. B. (Dé. III, 1).



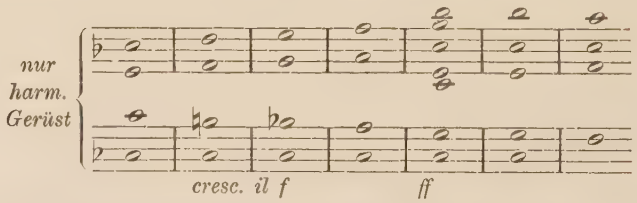
Oft trennt Vogel die Violincelli von den Bässen und Fagotten, was schon seit Keiser hier und da versucht worden ist, und zwar stets zur Hervorhebung von Stellen rührender Weiblichkeit oder Kindlichkeit. Er läßt dann gewöhnlich die Celli das Fundament des Orchesterklangs sein, wobei nur die D- und A-Saite die tonliche Domäne ist. So treten uns

schon bald nach einigen Zeilen in der „Toison“ (I, 1) bei Hipsiphiles „tristesse mortelle“ die Violincelli im Rezitativ solistisch entgegen (MB. 2); oder er bringt sie an der Stelle, an welcher Dircée Abschied vom Leben nimmt (MB. 5) und vielen anderen Stellen; zuweilen läßt er sie eine gleichmäßige Figur murmeln zur Charakterisierung der betreffenden Stimmung (z. B. Arie Timantes III, 6), oder er verbindet sie mit den Bratschen und Fagotten zur Herausarbeitung eines Themas in mittlerer Lage.

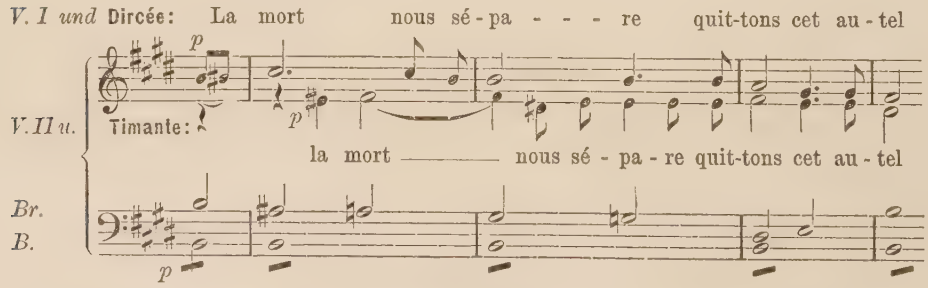
Der Kontrabaß ist seiner Natur angemessen behandelt, nur wäre manchmal eine eigenartigere Benutzung erwünscht. Indessen erzielt er durch orgelpunktartiges Beharren auf einem Tone bei harmonischer Fortschreitung der anderen Stimmen vorzügliche Wirkungen; so betrachte man das Beispiel aus Toison III, 5 auf S. 44 f. oder MB. 6 oder T. III, 4 resp. Médée à Colchos III, 7, Takt 5—7 und Schluß dieser Arie oder T. III, 5 bei den Worten der Médée:



oder in der Démophonouvertüre in Verbindung mit der Dynamik die paar Takte:

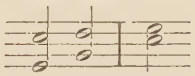
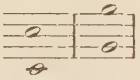


; ganz besonders schön aber ist eine Stelle in dem Chor, wo das Liebespaar von einander Abschied nimmt (Dé. II, 8):



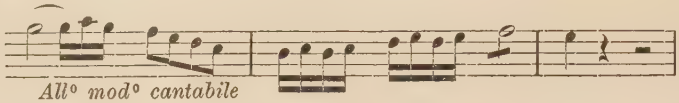
Die individuellere Klangfärbung der Holzinstrumente wird häufig von Vogel herangezogen. Gerade bei diesen Instrumenten treffen wir auf eine

ziemliche reiche Anwendung und gute Behandung. Das braucht uns aber nicht wunderzunehmen, da Vogel viel für konzertierende Holzinstrumente geschrieben hat. Fast stets aber findet bei solistischer Führung eines Holzinstruments gleichzeitiges Zusammengehen mit den ersten Violinen statt. Eine Emanzipierung von den Streichern ist nur an wenigen Stellen und dann höchstens nur vier Takte lang zu spüren. Nur im „Démophon", von ganz kurzen Phrasen abgesehen, führen die Holzbläser (z. B. I, 4 Air. Flöte und Oboe) Soli ohne Mitgehen der Violinen aus. Gern verbindet der Komponist, wenn nicht ein Instrument führt, die Oboen nach alter Trio-Manier mit den Fagotten, zuweilen auch mit den Hörnern. Eine andere Kombinierung der Holzinstrumente ist selten, in der „Invocation magique" beginnen Flöten, Klarinetten und Fagotte die düstere Musik. Beliebt ist noch die Art, den Bläsern lange Haltetöne zu geben. — Die Flöten wendet Vogel sparsamer an als es die italienische Oper zu tun pflegt und nicht lediglich zur Verstärkung der Violinen. Am reichlichsten sind die Oboen bedacht, die er gut verwendet, wie ja auch Gluck sie hervorragend anzuwenden verstanden hat. Der Klarinette ist noch recht wenig zugemutet, sie findet ihren Platz im Tutti oder doch bei starker Besetzung; solistische Führung erhält sie überhaupt nicht. Das ist seltsam, da Vogel doch eine Reihe Klarinettenkompositionen geschrieben hat, aber wohl weil Gluck sie nicht stärker bedenkt, scheut er auch vor intensiverer Benutzung zurück. Erfreulich ist, daß er die Fagotte nicht stets mit den Bässen gehen läßt. Sie schweigen oder halten lange Noten, meist in Terzen, aus oder nehmen einen Bratschengang auf, u. dgl.

Am wenigsten frei hat er die Hörner behandelt. Fast ausschließlich bewegt sich die Tätigkeit der Hörner auf  oder aus-gehaltenen Noten in Oktaven der Tonika oder Dominante 

Immerhin erzielt er damit ganz gute Effekte. Daß Vogel die Hörner in so wenig ausgiebiger Weise handhabt, setzt umsomehr in Erstaunen als er selbst guter Hornist war und eine bessere Ausnutzung der Klangmöglichkeiten wohl hätte wagen können. Der Einwand, die Hornisten könnten zu geringe Fähigkeiten besessen haben, ist wenig stichhaltig, da gerade um diese Zeit die Konzertierwut auf dem Horn von Paris ausgegangen ist. Nur in den Adagios der beiden letzten (2. u. 3.) Symphonien und in einem nachgetragenen Adagio in der „Médée à Colchis" (I, 2 am Schluß) hat Vogel dem Horn längere Stellen zugemutet (MB. 7). Im „Démophon" indessen zeigen sich schon Ansätze einer freieren Behandlung der Hörner, und wir haben keinen Grund, anzunehmen, daß bei längerem Leben Vogel sich nicht doch zu freierer Schreibweise aufgeschwungen hätte. So ist der kleine Hornsatz am Schlusse der Démophonouvertüre bemerkenswert, der schon damals Beachtung gefunden hat (MB. 8). Der „Mercure" schreibt

darüber:[1]) „. . . . Ces accents simples et touchants, ce jeu de cors suave et pleine de candeur, que l'on trouve faibles au concert, viennent contraster avec l'energie impétueuse du reste de la symphonie, et s'unir à merveille aux premières scènes du drame." Ferner tritt uns im „Démophon" (II, 2 Air) zweimal das kleine Solo



entgegen. Im Chor II, 8 sucht er bei den Worten „objet infortuné (de mes tendres amours)" das tiefe Unglück der Beiden durch diese tiefe Lage

der Hörner

und

zu charakterisieren. Übrigens ist der Wechsel zwischen Flöten und Hörnern (MB. 9 Takt 7—9) ein reizvoller Anklang an die Romantik. Wie bedeutungsvoll schildert das eintönige kurze Solo des Primhornes das von der Parze drohende Geschick (MB. 9 Takt 16). Man weiß, daß erst Méhul und Cherubini weiter gingen, indem sie die Hörner vermehrten, sie mehr an der Melodie teilnehmen ließen, von ihnen gestopfte Töne verlangten usw.

Den Trompeten ist nur eine harmoniefüllende Stellung zugedacht, besonders in den scharfen Rythmen des Marsches. Mit den Trompeten gehen stets die Pauken zusammen, außer einmal bei der „Tempête." Auffällig jedoch ist es, daß Vogel im „Marche Lugubre" (Toison II, letzte Szene) gerade die Oboen und Pauken, die uns das Klagende und Schmerzlich-Dumpfe am besten auszusprechen scheinen, schweigen läßt. — Mit der Verwendung der drei Posaunen erzielt der Komponist vorzügliche Wirkungen, besonders im „Démophon", die er sicherlich seinem gefeierten Vorbilde abgelauscht hat. So wird z. B. der mezza voce gesungene Chor der Priester und Priesterinnen von den Posaunen pp begleitet. Die Posaunen werden nicht, wie es bei Simon Mayr über Vogel und Lesueur hinaus im Keime vorhanden ist, des äußerlichen Effekts wegen angewendet.[2])

Nach allem sehen wir doch, daß Vogel über eine gute Einsicht in die Bedeutung der Instrumente für eine musikalische Illustration verfügt. Das erkennt auch der „Mercure de France" an,[3]) der gelegentlich von der ge-

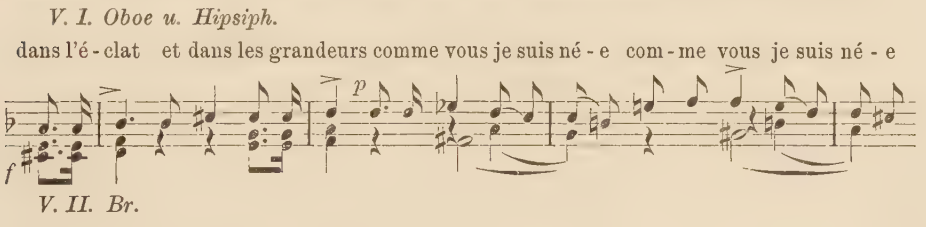
---

[1]) oct. 1789, p. 511.
[2]) Schiedermair a. a. O. S. 178.
[3]) mars 1787, p. 240.

legentlich von der gedruckten Partitur schon der Oper sagt: „Elle a surtout le mérite d'être un excellent objet d'étude pour l'emploi des Instrumens."

Eine Dreiteilung des Orchesters dergestalt, daß das Holz oder das Blech ganz allein Stellen ausführen, findet sich nicht, respektive nur für höchstens zwei Takte. Vogels Orchester ist eben noch nicht so sehr Klangfarbenorchester als vielmehr eine Sprache der einzelnen Instrumente. Die Stimmverteilung ist namentlich in der ersten Oper noch nicht ein immer völlig rein durchgeführter vierstimmiger Satz. Bisweilen ist der Instrumentalsatz Streichtrio, in dem ein melodieführendes Instrument mit den Violinen, die Bratschen mit den Bässen gehen. Bewußt wählt Vogel den dreistimmigen Satz, um entweder heiteres Reigenspiel (z. B. T. I, 2) oder kummervolles Leid (z. B. T. I, 3)

darzustellen, oder er wendet ihn an bei leiderfülltem Vorwurf (T. I, 2)



oder bei Worten wie (T. III, 2)

oder beim Abklingen des Instrumentalschlusses in den Arien. Dürftigkeit des Stimmgewebes macht sich anfangs in der Beibehaltung enger Lage (in Erinnernng an die Füllung durch Cembalo) bei z. T. recht großer Entfernung vom Baß geltend, z. B.

ohne die Absicht etwaiger Charakterisierung. Das eigene Leben der Mittelstimmen ist zwar in der „Toison d'or" noch recht gering, zeigt dahingegen im „Démophon" eine

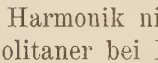
erfreuliche Bereicherung. In der Stimmführung läßt er Kreuzungen zu, wenn auch die Führung in Terzen oder Sexten überreichlich ist. Hin und wieder finden sich Versuche einer selbständigeren Orchesterbehandlung (z. B. Dé. S. 51).

Im Allgemeinen kann man wohl sagen, daß ein Fortschritt über Gluck hinaus, wenn auch ein geringer, bei Vogel stattgefunden hat. Zum Schluß sei noch bemerkt, daß beide Opern musikalisch recht verschiedenwertig sind. Der Hauptfehler der ersten Oper ist die beständig gleichmäßig starke Musik, während in der zweiten Oper neben Sätzen von Lieblichkeit solche von dämonischer Leidenschaftlichkeit stehen, Gegensätze, die aber immer der jeweiligen Situation entspringen. Berlioz[1]) glaubt aus der Wertdifferenz beider Opern zu schließen, daß „Gluck alors probablement lui donna des conseils dont il sut profiter pour sa seconde partition."

II. Vogels übrige Werke.

Die Werke Vogels, die vor seinen Opern entstanden sind, können nicht eigentlich als eine Vorstufe zu seinen Opern angesehen werden in dem Sinne, daß sie eine Entwicklung zu diesen hin darstellen, wenigstens insofern nicht, als bei diesen rein instrumentalen Werken von einer dramatischen, durch die Poesie bedingten Entwicklung nicht gesprochen werden kann. Vogel ist nicht erst nach einer Reihe von Experimenten über Oratorien (von der fragwürdigen „Jephthé" abgesehen), Singspielen und Balletten zu seinen Opern gekommen, sondern hat sich in der Erkenntnis der Richtigkeit der Ziele Glucks, und überwältigt von der Größe der Komposition seines Vorbildes, bewußt an dieses angelehnt und sich an die Komposition der großen tragischen Oper gewagt. Auch entsprechen in der Tat seine übrigen Werke nicht den Erwartungen, die man nach Kenntnis seiner Opern hegt. Für die allgemein stilistische Seite indessen und die Orchesterbehandlung müssen wir seine Instrumentalwerke einer kurzen Betrachtung unterziehen. Die in Deutschland geschaffenen Kompositionen Vogels (vgl. Anhang 1) zeigen die typische Struktur der Instrumentalwerke der Graun-Hasse-Zeit. Äußerlich genommen bevorzugt er die Holzinstrumente, worin er Hasse folgt, bei dem (nach Kretzschmar II, 235) sich eine reichere Verwendung dieser Instrumente als bisher bestätigt findet. Die Bezeichnung „Flauto traverso" entnimmt Vogel von Graun, welchen terminus nach Mennickes Arbeit[2]) nur Graun gebraucht haben soll. Die ersten Werke

[1]) a. a. O. p. 436.
[2]) SbdIMG. I, S. 519.

Vogels sind Flötenkonzerte.[1]) Die zum Teil überladene Melodik italienischer Art ist ein Grund mehr zu der Annahme, daß er an dem Spiele seines Kapellmitgliedes in der Fürstl. Thurn und Taxisschen Hofkapelle, des weitberühmten Flautotraversisten Augustonelli, von dessen reinem Silbertone die Ohrenzeugen mit Entzücken sprachen,[2]) seine begeisterte Freude hatte. Zu seinen beiden Oboenkonzerten mag ihm der Ansporn von dem 1772 bei Thurn und Taxis angestellten damals größten Oboenvirtuosen Joh. Palästrini gekommen sein.[3]) Vogels nächste Komposition ist eine Symphonie. Die Struktur aller dieser Werke ist überall die gleiche: Einteilung in drei Sätze, jeder Außensatz mit zwei Themen oder statt des dritten Satzes ein Rondo. In den Konzerten übernimmt zunächst das Tutti das Thema, worauf das Solo folgt usf. Die Themen sind durchaus konventionell. Der Periodenbau ist regelmäßig. Gern macht er den Schlußtakt der ersten viertaktigen Phrase bereits zum Anfangstakt der zweiten Halbzeile, so die Achttaktigkeit zur siebentaktigen Periode verkürzend. Der Mittelsatz zeigt fast immer figurenreiche Liedform. Die in den Opern auffallende Wiederholung von zweitaktigen Thementeilen ist schon in diesen Werken sichtbar. Weiter zeichnet seine Werke eine reiche italienische Melodik aus, während die Harmonik nichts Besonderes bietet. Das verschwenderische Echo der Neapolitaner bei Hasse ist bei H. Graun nicht zu finden, und hierin folgt Vogel eher Graun als Hasse; immerhin treffen wir zuweilen auf gewöhnlich zweitaktigen p- und f-Wechsel. Die in vielen Arien sich findende oft lästige und stereotype Schlußbildung  ist fast allen seinen Instrumentalkompositionen eigen. Auffallend ist, daß unruhige Rhythmen je später je mehr vorkommen, und daß schließlich der in den Opern oft zu Unrecht oder zu lange angewendete Rhythmus in Violinen und Bässen sich schon in den drei Pariser Symphonien (in Darmstadt befindlich) vorfindet. Während Gluck in Vogels Instrumentalwerken von geringerem Einfluß ist, lassen sich Mozart-Anklänge schon in seinen frühen Kompositionen aufzeigen. Es ist mir nicht möglich gewesen, auch nur die geringsten persönlichen Beziehungen zu Mozart nachzuweisen. Aber da die Anklänge schon hier so deutlich sind (in den Opern sind sie besonders stark), ist es unmöglich, eine Beeinflussung leugnen zu wollen. Seine Zeitgenossen betonen oft seine „tournûres de phrases agréables“ und dabei „quelques traits piquantes;“ sie denken dabei hauptsächlich wohl an das Mozartische in seinen Werken. In Paris macht er Bekanntschaft mit

[1]) Vgl. Anhang.

[2]) Mettenleiter S. 272.

[3]) Mettenleiter a. a. O. 272. Überhaupt besaß das musikliebende Fürstenhaus ein überaus gutes Musikerpersonal, aus dem mancher Künstler hervorgegangen ist.

der italienisierenden Richtung, die auch einige Spuren bei ihm hinterläßt. Einen überaus mächtigen Impuls hat er aber eben von Glucks Werken erhalten.

Seine drei Symphonien für großes Orchester sind ein wenig freier in der Form und im Inhalt, aber etwas Besonderes kann ihnen nicht nachgerühmt werden. Das Brillierende der Mittelsätze würde eher in ein Konzert eines Soloinstrumentes passen als in eine Symphonie.

Den Versuch eines Oratoriums machte Vogel mit „Jephté“,[1]) welches, im Concert spirituel au Château des Tuileries aufgeführt, im Alm. mus.[2]) beurteilt wurde: „Jephté, Oratorio de M. Moline, mis en musique par M. Vogel, a été chanté par Madame Saint-Huberti & M. Laïs.[3]) Le Compositeur de musique et le Poëte, ont eu une part égale aux témoignages de satisfaction que le Public leur a donnés. M. Vogel, quoique jeune, s'annonce déjà par un talent très-marqué; il lui donne droit aux plus grands éloges.“ Bachaumont[4]) notiert in seinen Memoiren: „Jephté 9 sept. 1781 5⁰ un oratorio de Jephté, morceau nouveau dont les paroles sont de M. Moline, de la musique de M. Voget: le poëme a paru avoir le ton du genre, de par sa coupe prêter au musicien, de celui-ci annoncer un talent distingué & digne des plus grands encouragemens.“ Für den 30. III. 1782 ist es wieder angekündigt, „dans lequel M^lle St. Huberti & M. Laïs chanteront.“ Der Merkur erwähnt nichts über Vogels „Oratorio“. Das Journal de Paris vom 10. Sept. 1781 urteilt in Nr. 253: „Musique. On a donné avant-hier au Concert Spirituel trois nouveautés qui ont eu du succès . . . On ne peut trop encourager M. Vogel, Auteur de l'Oratorio de Jephté; ce jeune Compositeur donne les plus grandes espérances, son Ouvrage est plein d'expression & de noblesse & il paroît qu'il a choisi nos plus fameux Maîtres pour modèles. Le Récitatif l'Air chantés par M. Laïs, ont produit beaucoup d'effet, & ont été applaudis avec transport, ainsi que les Chœurs On eut désiré moins de longueurs & de répétitions dans le morceau de M^lle St. Huberti qui a paru languissans; à l'égard de l'harmonie, elle a été trouvée en général un peu trop compliquée & quelque fois baroque. A ces légers défauts près, il y a beaucoup de mérite . . . . . .“

In dieser Kritik treten uns schon Merkmale entgegen, die einen Teil der Hauptcharakteristika seiner Opern ausmachen: die dramatisch wirkenden Chöre, die häufigen „répétitions“ und die Harmonie, die in ihrer Neuheit dem Beurteiler zuweilen barock und im allgemeinen zu kompliziert erschien. Das führt uns auf den Stil Vogels.

---

[1]) Ich habe das Werk nicht auffinden können; vielleicht kommt es zum Vorschein, wenn Ecorchevilles Katalog der Musikalien in der Nat.-Bibl. fertig gestellt ist.

[2]) Alm. mus. pour l'année 1781, (8 sept.) p. 159.

[3]) Der begeisterte Anhänger Vogels und Hauptdarsteller in dessen Opern.

[4]) Mém. secr. t. XVII, 34.

III. Vogels Stil.

Um die Werke eines Künstlers recht würdigen zu können, ist es nötig, ihre Zeit, in der sie lebten, zu erfassen, ihr Leben klarzustellen, die einzelnen Linien, Züge, die das Ganze durchziehen, aufzusuchen. „Plötzliche Wendepunkte gibt es in der Kunst nicht.“ [1]) Es mag berechtigt sein, hier und da von einem Bruch mit der Vergangenheit zu sprechen, „aber man soll sich solchen Bruch nur nicht als etwas Plötzliches und Gewaltsames vorstellen. In der Kunst gibt es keine krassen Übergänge. Das Neue ist nicht auf einmal da, sondern kündigt sich durch tausend große und kleine Zeichen an. Überraschungen erlebt allein der, der nur von Zeit zu Zeit hinschaut und die Zusammenhänge nicht übersieht.“ [1]) Auch Gluck ist nicht gleich gewesen, was er geworden. Sogar in recht langsamem Reifen ist sein Stil geworden. Wenn wir versuchen den Stil Vogels festzustellen, müssen wir zunächst auf seine Zeit in Deutschland zurückgehen.

Sohn eines Lauten- und Geigenmachers, vertraut mit der technischen Herstellung seiner Musikinstrumente, groß geworden in der prachtliebenden Stadt Nürnberg, kommt er zu Riepel nach Regensburg. Hier herrscht auch ein gewisser Prunk durch die fremden Gesandten des fast immer anwesenden Reichstags. Mehr oder weniger bildet sich doch dann ein Zug zum Erhabenen aus, und dieser findet sich bestätigt in seinen trotz aller Mängel großzügig angelegten Opern. Diesem Pathos Vogels kam die Vorliebe Glucks für das Pathetische nur noch entgegen.

Riepel, der aus dem musikgesättigten Dresden gekommen war, schreibt im Vorwort des zweiten Kapitels seiner „Tonordnung“: „Dort (Dresden) hatte ich das Glück, fünf Jahre hindurch lauter musikalische Schönheiten anzuhören, und zugleich auch viele Berlinische Meisterstücke, habe auch dort französisch gelernt und die Faustina gehört“ etc. Er war sehr weit gereist und hatte dabei stets die Musik anderer Länder im Auge behalten. Riepel, der sehr aufmerksam das musikalische Leben seiner Zeit verfolgt zu haben scheint, führt Vogel in die Hasse-Graunsche Schule ein. Das zeigen deutlich Vogels in Regensburg komponierte Werke. Mit Hasse (und Gluck) hat er gemeinsam, daß die Rezitative gut, die geschlossenen Gesänge plastisch und fest sind. Mag Vogel in reformatorischer Hinsicht das Meiste von Gluck haben, so ist doch anzunehmen, daß ihm die Tendenz Hasses die Oper zu regenerieren nicht entgangen ist. Zwar hat Hasse noch tändelnde Motive genug, aber es ist nicht bloß äußerer Effekt. Auch hebt er die Verschiedenheit der Charaktere musikalisch hervor, und ist so schon Seelenmaler, nicht großer Koloraturenschmied. Mit Graun und Hasse teilt Vogel die Vorliebe, eine Person in den Mittelpunkt der Handlung zu stellen, wie es z. B. bei Medea der Fall ist, die

[1]) Ad. Rosenberg, Handbuch der Kunstgeschichte, 1908.

er ungleich liebevoller behandelt (wenn auch dämonisch), als die übrigen Personen.

Bei der Spartierung einzelner Sätze aus seinen Instrumentalwerken ist mir aufgefallen, daß sich Vogel, wie später an Gluck, so auch schon an Riepel anlehnt. So schreibt er, zunächst ganz äußerlich genommen, wie dieser Konzerte für Holzinstrumente, Sonaten und Sinfonien, bevorzugt wie dieser die (freilich damals allgemein üblichen) Tonarten D- und B-dur, und endlich gleicht ihm auch sein Stil. Vogel kommt nun nach Paris, vielleicht von Riepel, der ja französisch verstand, dazu angeregt, und hört nun das Glucksche Musikdrama, das eine mächtige Wirkung auf ihn ausübt. Er nimmt sich die Prinzipien Glucks, die wir in die Worte Einfachheit, Wahrheit und Natürlichkeit fassen können, zum Muster. Bald bildet sich mit Bewußtsein der echte Dramatiker bei ihm heraus. Andererseits treffen wir auf Züge, die Vogel den Italienern, mit denen er in Paris in Berührung kommen mußte, entlehnt hat.

Das Prinzip der unnachahmlich schönen Einfachheit in Glucks Partituren ist auch bei Vogel deutlich vorhanden. Höchstwahrscheinlich hat er eine Besprechung mit seinem Textdichter gehabt, aber selbst wenn es nicht der Fall gewesen ist, würde ihm Desriaux, der die Prinzipien Glucks bei Tschudi kennen gelernt hatte, in dieser Hinsicht entgegen gekommen sein.

Seine aufrichtige, derbe und gerade Natur kannte hinsichtlich des zweiten Prinzips gar nicht das künstliche Bemänteln eines unwahren Scheins, das Unwahre. Ihm sagte die Richtung der Oper, die hingewendet war zu Zerstreuung und Sinnlichkeit, nicht zu, wenn auch einzelne lyrische Momente gewissermaßen veredelten. „Es ist die große Lehre der Kunstgeschichte, daß die Mängel einer bestimmten Kunstentwicklung nichts anderes als die Mängel der Lebenszustände sind, welche dieser Kunstentwicklung zugrunde liegen.“[1]) Der größte Fehler jener Zeit war die Unnatur; daher Rousseaus „retournous à la nature“, daher die Reform Glucks, daher die aufrichtige Natürlichkeit der Gluckisten. Diesen Gluckschen Geist atmen auch Vogels Werke.

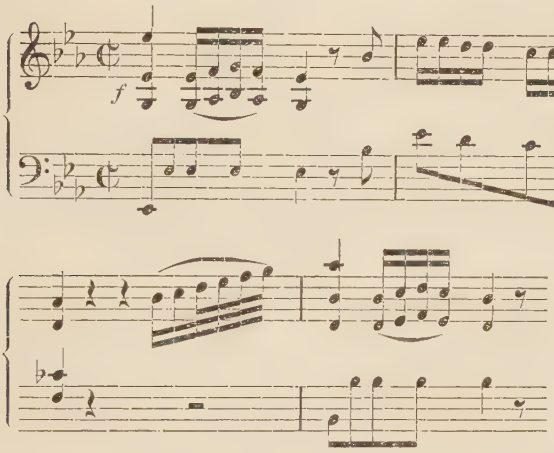
Freilich bleibt Vogel nicht nur ein Nachempfinder Glucks, sondern wird leider, wenigstens in der ersten Oper, zum Nachahmer. Als Beispiel möchte ich nur die „tempête“ erwähnen, von der Berlioz richtig sagt:[2]) „Ici l'imitation de la tempête ‘d'Iphigénie en Tauride’ va jusqu'au plagiat. Harmonie, dessin, instrumentation, sont calqués sur la sublime introduction du dernier chef-d'œuvre de Gluck. Les trois ou quatre premières mesures de l'accord de tonique (re), sont suivis de la seconde majeure sur ce même re; après plusieurs gammes ascendantes et descendantes, la voix entre sur une septième diminuée en tremolo, suivie d'un grand trait en „la“ majeur,

[1]) Hettner, Literaturgesch. des 18. Jahrh. II, 17.
[2]) a. a. O. p. 437.

qui amène les déchirantes successions de sixtes, dont la partie aiguë est exécutée à l'octave haute par les petites flûtes; enfin tout ce qui fait de la tempête d'Iphigénie un modèle achevé de musique dramatique et pittoresque se trouve reproduit dans celle-ci".

Wenn die „évocation de la haine" der „Armide" das Vorbild für die Zauberszene (Toison II, 1) war, so verliert diese darum doch nicht soviel an Wert, da alles in ihr ziemlich selbständig behandelt ist.

Daneben aber finden wir bei Vogel eine deutliche Anlehnung an Mozart. Meist verbinden sich damit auch rein italienische Stilelemente. In der Arie Medeas in der „Toison d'or" (I, 3) ist das Hauptmotiv



italienisiert; von „mais hélas,

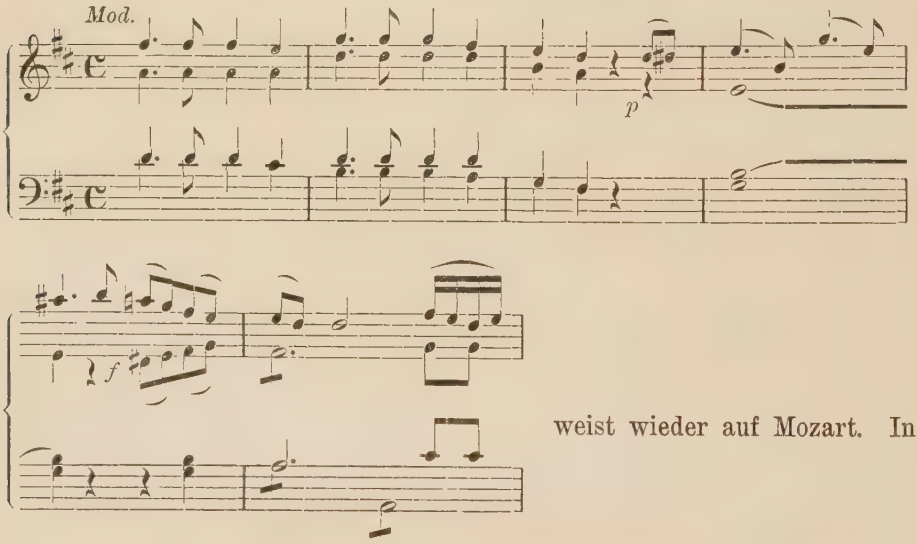
mon esprit" an aber tritt uns Mozart entgegen, was sich am deutlichsten in den Bässen, Synkopen und dem Geigenmotiv im 3. und 5. Takt ausspricht. Ebenso schaut aus dem folgenden Marsche bei Jasons Auftritt hie und da wieder Mozart hervor. Besonders zeigt der „Démophon" viele Mozart-Anklänge. Schon der Schlußsatz der Ouvertüre und manche Stelle

in der Oper, wie das Geigenmotiv

Takt 1 der Timante-Arie (II, 3), das Abflauen im Nachspiel und besonders das Chroma ist rein mozartisch; ebenso weisen auf ihn Stellen wie zu Beginn von II, 8:

oder die Melodik und Chromatik der Interkalation Dircées in dem langen Chorsatz von III, 7 u. a. m.

Ein Musterbeispiel für die Kombination verschiedener Elemente bei Vogel ist der Duo- und Chorsatz im 1. Akte (I, 2) der „Toison". Die Skalenmotive am Eingang deuten auf italienische Herkunft, Hipsiphile beginnt dagegen in unverfälschtem Mozartstil, und die „Schreie" des Chores weisen auf Gluck. Immer stoßen wir auf deutsche neben italienischer Art. Ein anderer Chorsatz (Toison III, 2), ein Gemisch von deutsch empfundener nnd italienisch ausgeführter Musik, trägt deutlich Spuren von Bekanntschaft mit der damaligen italienischen Richtung in Paris. Der Eingang



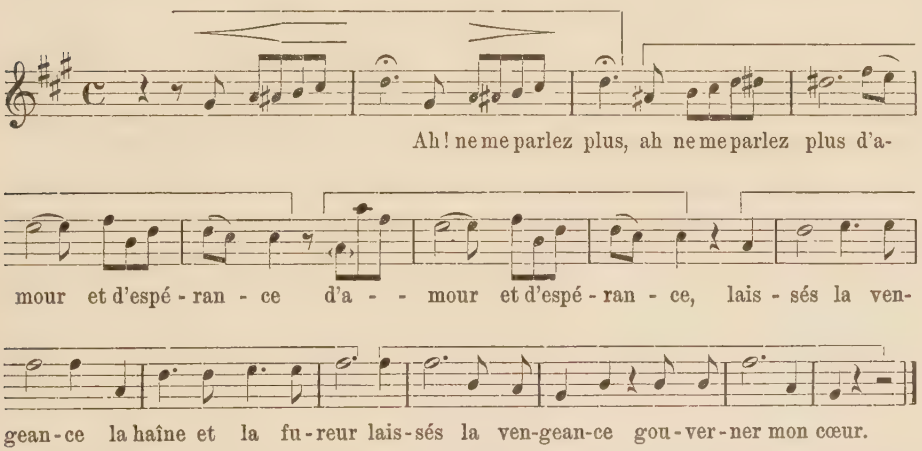
weist wieder auf Mozart. In dramatisch bewegten Stellen sind chromatische Gänge, Rückungen, Skalen in Baß und Violine, Unisoni, viele sfz-Zeichen, Crescendi seine Hilfsmittel. Wenn er Furcht, Verzweiflnng oder andere schmerzliche Seelenerregungen ausdrücken will, bedient er sich der chromatischen Fortchreitungen. Zur Bezeichnung der Erregung und des Zorns ist ihm leider nur immer der neapolitanische Skalenfuror recht. Bedauerlicherweise arbeitet Vogel mit nur wenigen bestimmten Mitteln, z. B. mit Synkopen und Skalen; dadurch schädigt er ungemein seine Opern im Werte. Berlioz sagt einmal (a. a. O.)

ganz richtig: „Je suis faché seulement que dans l'air de désespoir de Timante, sous les vers: ‚Il me semble entendre la terre s'écrouler sous mes pas', le compositeur ait cru devoir placer dans l'orchestre des gammes rapides descendantes d'instruments à cordes. Si tant est que ce fût le cas peindre ce que Timante croit entendre, on ne saurait disconvenir que ce soit une assez misérable imitation, usée d'ailleurs même à cette époque, par l'abus qu'on en avait fait en mille occasions sous le plus frivole prétexte."

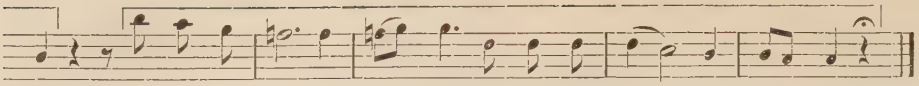
Ehe ich zu einem zusammenfassenden Urteil komme, will ich seine Rhythmik, seine Melodik, seine Harmonik und seine Dynamik kurz berühren.

Die Rhythmik.

Die Rhythmik Vogels ist im allgemeinen ziemlich regelmäßig. Die Gliederung der Gesangsmelodie ist fast immer auf die Viertaktigkeit zugeschnitten. Ausnahmen davon treten nur ein bei melodieunterbrechenden Ausrufen (z. B. Toison I, 3 oder II, 4) oder am Ende des 2. Teils der Arien, der gewöhnlich die Melodie etwas reicher mit Figurenwerk versieht, ohne jedoch jemals in italienische Koloratur auszuarten. Diese Figuren, meist auf Sequenzen aufgebaut, reihen sich dann frei in den Periodenbau ein. Unterbrechungen der Viertaktigkeit finden ferner statt, wenn Vogel bei Beginn der Melodie die Anfangsworte vorausnimmt und erst bei ihrer Wiederholung die eigentliche Melodie weiterspinnt, z. B. Toison III, 2:

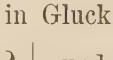
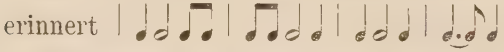


(Überdehnung der 1. Periode durch Wiederholung der zwei letzten Takte, Vorausnahme des 1. Motivs.) Oder Démophon I, 7:

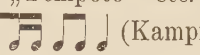


Oder Dé. II, 1: „Est-ce un Dieu", dann erst beginnt die eigentliche Melodiebildung. Oder II, 4: „Hélas! Hélas!" Oder im Chor II, 8 oder dem Arioso III, 4 usw. Die Regelmäßigkeit der Gesangsmelodie wird häufig durchbrochen durch das instrumentale Zwischenspiel; dieses schwankt zwischen 1—4 Takten, ohne als freies Einschiebsel am Periodenbau der Gesangsmelodie teilzunehmen. Als Beispiel möge die Arie Hipsiphiles (Toison I, 1) (MB. 2) dienen, bei der die 1. Periode der Melodie als Ritornell vorausgenommen wird, im 9. Takte die Oboe die Gesangsmelodie unterbricht, im 10. Takte der Gesang seine zweite viertaktige Periode bringt. Im 29. Takte unterbricht die Oboe drei Takte lang den Gesang. Mitunter ist das Verhältnis umgekehrt, so daß das Orchester die regelmäßige Gliederung beibehält und der Gesang sich unregelmäßig einfügt, so z. B. im Grave der „Invocation magique", wo folgendes Bild entsteht:

Das berühmteste Stück Vogels, die Démophonouvertüre, ist ganz streng auf der Viertaktigkeit aufgebaut, ebenso der Marsch bei Dircées Opfergang (MB. 5).

Im Übrigen lehnt sich Vogels Rhythmik stark an die Glucks an; man vergleiche z. B. den in der „Toison" häufigen Rhythmus  der an den Hauptrhythmus in Glucks Orpheus, besonders I, 1 erinnert  , und auch schon im 7. Takte der Ouvertüre zu „Démophon" wieder auftritt, wodurch seine Musik allmählich den Zug des Unruhvollen, des Gärenden erhält. Vogel ist nicht immer auf die richtige Anwendung des Rhythmus gut bedacht, und man kann hin und wieder einen gehenden, gemessenen Rhythmus feststellen, wo ein sehr lebhafter zu setzen wäre. Ein beliebter Rhythmus ist bei ihm:

Seine Musik erhält dadurch etwas Temperamentvolles, Unruhiges, fast Revolutionäres. Diese Manier kann recht dramatisch wirken, wenn sie nicht so häufig angewendet wird; aber wenn,

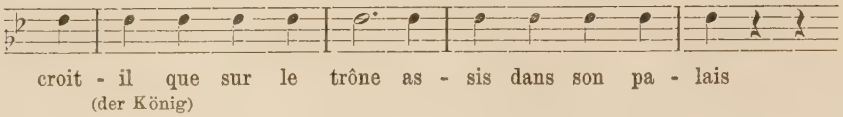
wie im „Démophon“ (Partitur S. 220) am Schluß des Chores 42 Takte lang die gleichen Synkopen zum Überdruß vorkommen, ist die beabsichtigte Wirkung fast gänzlich vernichtet. Im allgemeinen wirkt der „Démophon“ sonst besser, weil er in seinen Rhythmen mehr Abwechslung zeigt. Die „rythmes insistants et répétés“ Glucks sind es, die auch Vogels Werken einen dramatischeren Charakter vindizieren. Die Synkope, die das Herausreißen aus dem ruhigen Verlauf des Geschehens kennzeichnet, dient Vogel hauptsächlich als Mittel verhaltener Erregung. Bei konventionellen Szenen, wie „Marche“, „Tempête“ etc. weicht Vogel von der Schablone nicht ab und schreibt  (Kampf) oder (Marsch) oder (Sturmszenen).

Die Melodik.

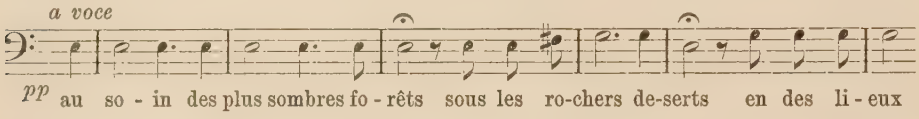
Dieselbe Beobachtung, die wir auch sonst in Vogels Werken machen können, daß Wertvolles neben recht Minderwertigem sich findet, besteht auch für seine Melodik. Dem vokalen Teil eignet oft eine melodische Süßigkeit, die nur zu sehr an Mozart erinnert, neben mancher Gluckschen Herbheit. Die Melodik in der „Toison d'or“ ist noch recht nüchtern, weder von der schlichten melodischen Linienführung Glucks, noch von der figurenreichen Art der Italiener. Es finden sich reichlich Trivialitäten, wie überhaupt die Melodik Vogels schwächere Seite ist. Berlioz urteilt: „En général, le style mélodique de la Toison d'or est vulgaire; il se traîne et se lamente comme celui de beaucoup d'autres musiciens d'alors qui bourdonnaient autour de Gluck, se croyant ses égaux, et dont le nom est inconnu aujourd'hui.“ Wenn auch die Melodik im „Démophon“ besser ist als in der ersten Oper, glaube ich doch nicht, daß sich Vogel bei längerer Lebensdauer zu besonderer Melodiebildung aufgeschwungen hätte. Langlinige Melodik oder die gefällige und sanfte Cherubinis oder auch die Lieblichkeit derselben bei dem ihm stilistisch nahestehenden Salieri finden wir nicht häufig. Ein eigentliches Entwickeln der Melodie findet bei ihm nicht statt. Darin ist auch Gluck nicht besonders stark, während die andern Gluckisten eine gewisse Leichtigkeit aufweisen; besonders ist Sacchinis sehr reiner und schöner Melodiestil zu loben. Wie wenig flüssig, aber zuweilen doch ausdrucksvoll Vogels Melodie sein kann, mag folgendes Beispiel aus „Démophon“ (I, 1 Air) beweisen:

Große Intervalle bringt Vogel nur an wirklich dramatisch bewegten und durch die Textworte bedingten Stellen, z. B. Toison III, 7. Bei

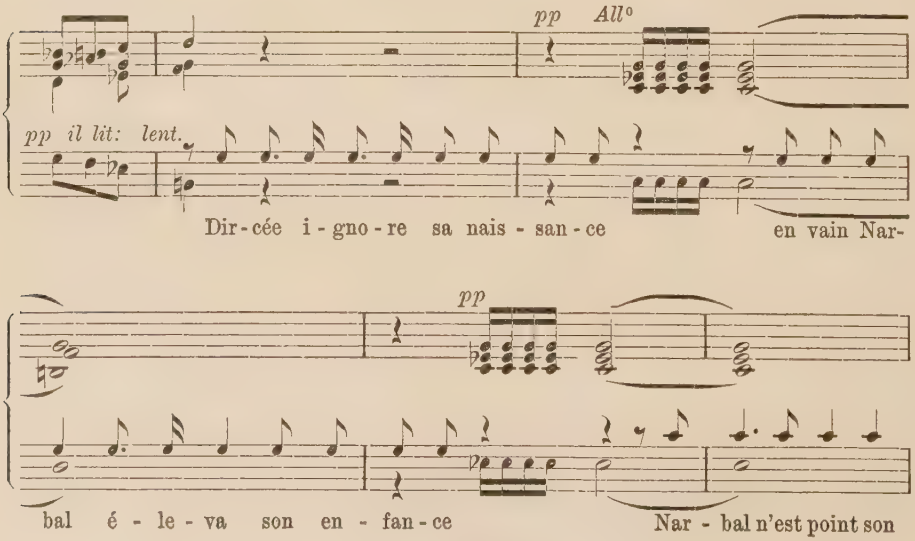
Orakelstellen behält Vogel ebenso wie Gluck nach Rameaus Vorbild die unheimliche Monotonie durch Liegenbleiben der Melodie auf dem gleichen Tone bei. Das in „Médée à Colchis“ beseitigte Adagio der Sibylle und des Chores ist echt Rameau-Gluck. Das gleiche Mittel verwendet unser Komponist bei Drohungen oder warnenden Aussprüchen, oder bei finster verhaltenem Groll, z. B. wenn Narbal (Dé. I, 1 Air) singt



doive contempler la publique misère sans l'éprouver jamais? oder derselbe (I, 5 Air): „viens, ne balançons plus; et laisse-toi conduire



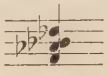
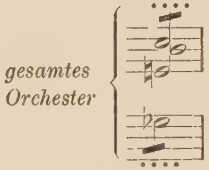
Die peinigenden Eumeniden charakterisiert er einmal (Dé. S. 279) durch schnelle Sechzehntel der ungeteilten Violinen in gebrochenen Akkorden und durch Tremolo der geteilten Bratschen bei vollem Orchester, während die Singstimme eine ganze Note auf der Silbe -ni- aushält. Auch der Medea hat er oft längere Zeit kleinere Intervalle gegeben, was ihr etwas Starres, Unheilvolles verleiht. Plötzliche größere Intervalle kennzeichnen dann kontrastreich ihren furchtbaren Charakter. Interessant ist es, wie Vogel das bange erwartungsvolle Lesen eines Briefes illustriert (Dé. III, 4):

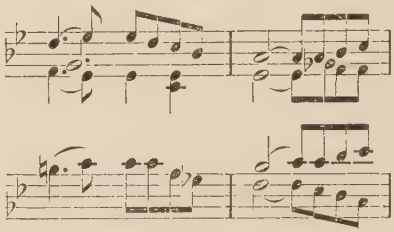
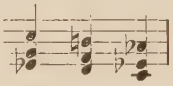


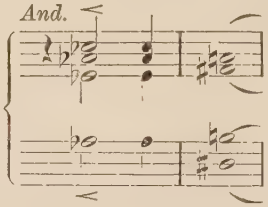
Die Melodik der Chöre läßt manches zu wünschen übrig. Durch den strengeren, weniger beweglichen Gesang der Chöre ist er genötigt, das Orchester mehr Kolorit erzeugen zu lassen, indessen genügt es nicht. Ein melodisches Element, dessen Keime schon in seiner Instrumentalmusik in Regensburg deutlich sind, ist eine reich verwendete Chromatik. Er benutzt sie immer, wenn er besonders ergreifende schmerzliche Seelenerregungen ausdrücken will. Hierbei ähnelt sein Stil fast immer dem Mozarts. An der Chromatik ist der Gesang weniger stark beteiligt als das Orchester. In der „Toison d'or“ noch nicht sehr ausgeprägt, wenn auch gut verwendet (z. B. III, 5. S. 395—399), hat der „Démophon“ schöne Anwendungen aufzuzeigen (MB. 6). Wie es Vogel an flüssiger, schöner Melodik eines Salieri fehlt, übertrifft er diesen hinwiederum an Großartigkeit der Konzeption und in der Harmonik.

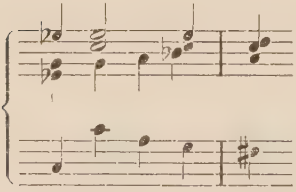
Die Harmonik.

Der Reichtum an individuellen Harmonien in der „Toison d'or“ ist recht gering; man könnte die Harmonik fast ärmlich nennen, von der auch Berlioz sagt: „. . . et l'harmonie, enfin, ne roule que sur un nombre d'accords fort restreint“. Indessen kann man schon Versuche bemerken, durch chromatische Führung in den Einzelstimmen den harmonischen Reiz zu erhöhen, z. B. I, 2.

Ganz anders dagegen verhält es sich mit der Harmonik im „Démophon". Während dort eine relativ reichliche Verwendung nur des verminderten Septimenakkordes der VII. Stufe in bezug auf Vierklänge das Charakteristikum war, treffen wir hier Septakkorde der verschiedenen Stufen an, auch alterierte Akkorde. Ich greife so kurz heraus:  (I, 1) oder (I, 3) und (Rez. II, 7) zwischen den beiden Largos im 2. Largo (II, 7) 

oder im Baß statt des diatonischen g ges (Duo I, 4):  Den Reichtum des harmonischen Gewebes bezeugen daneben eine Reihe oftmals neuer und reizvoller Tonfolgen: Air I, 1  oder

oder Rez. I, 2. 

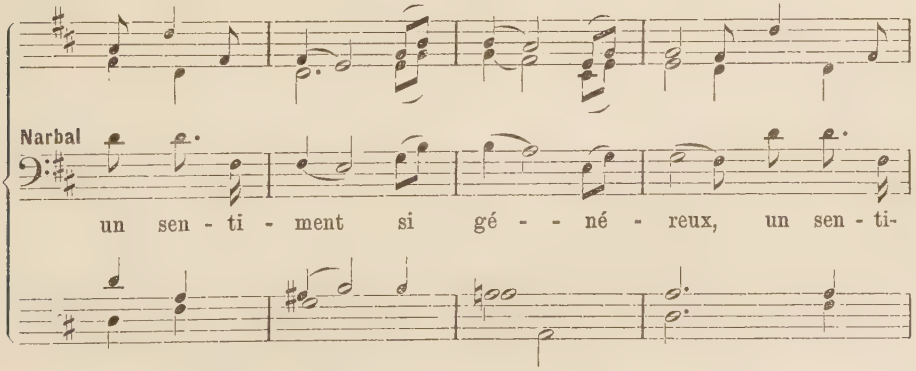
Gern wendet Vogel die bei Mozart typische Akkordfolge, besonders im Rez., an:  Auch Übergänge aus D_7 in die zu neuem D_7 gemachte Tonika kommen ein paarmal vor, z. B. im Chor in II, 3:

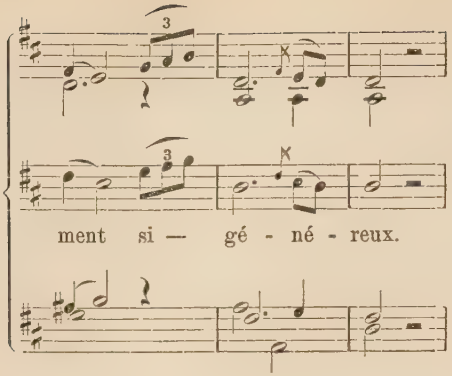
Ein gewisser herber Zug entsteht manchmal durch strengere kontrapunktische Führung der Singstimmen:

z. B. I, 3.

Ein ähnlicher Durchgang der Stimmen mit kühnem Sprung des Soprans in die Septime findet sich II, 5.

Nach der italienischen Seite schielt Vogels Harmonik, wenn man die „Seufzer“vorhalte betrachtet, von denen er im „Démophon“ Gebrauch macht. Man vergleiche z. B. Air II, 1:





Das noch bei Gluck häufige Aus-

einanderfallen von Gesangs- und Instrumentalschluß

findet bei Vogel bedeutend weniger statt, in der „Toison“ immerhin noch mehr als im „Démophon“. Auch der bei Gluck charakteristische Schritt

im Rezitativ ist nur noch selten bei Vogel zu kon-

statieren. Im allgemeinen sind die Schlüsse Glucks männlicher, die Vogels mehr weiblich.

Es ist anzunehmen, das Vogel noch Besseres auf dem Gebiete der Harmonik bei weiterem Reifen geleistet haben würde, denn einzelne Stellen deuten auf eine gute Begabung. Für damalige Zeit ist sogar die harmonische Wendung (Duo I, 4), mit welcher er die Worte „à nos cœurs que des appas trompeurs“ illustriert, recht kühn. Wundervoll ist der Klang der Streicher bei der Begleitung des abschiednehmenden Paares Timante und Dircée im Chorsatz von II, 8 (MB. 9 und S. 46 unten). Eine eigentliche Bereicherung der Harmonik bringt freilich erst die Romantik.

Von einer Verwendung bestimmter Tonarten für bestimmte Affekte läßt sich eigentlich bei Vogel noch nicht sprechen. Bei weitem am häufigsten verwendet er D-Dur, nebst den verwandten Tonarten G- und A-Dur. Auffallend ist, daß in der „Toison“ beinahe sämtliche Chöre in D-Dur geschrieben sind, während im „Démophon“ C-, Es-, B-, E-, F-Dur und e-, c-, f- und d-moll für die Chöre verwendet ist. Für Frauenchöre ist in beiden Opern G-Dur fast obligat. Für feierliche Szenen ist Es-Dur die maßgebende Tonart, für Verzagtheit g-moll. An Molltonarten sind ihm c- und d-moll am liebsten, besonders die letztere, neben D-, G- und C-Dur die häufigste Tonart und zwar fast immer zur Darstellung des

Zornigen, des Furiosen gebraucht. Merkwürdig selten ist die Tonart a-moll, sie findet sich, wie auch e-moll, nur einmal. Die Instrumentalstücke wie „Tempête“, „Combat“ etc. haben ihr D-Dur, die Märsche, auch der „Marche Lugubre“, ihr Es-Dur. Die Arien sind in den verschiedensten Tonarten von f-moll bis E-Dur geschrieben, für einen bestimmten Affekt habe ich keine bestimmte Tonart feststellen können, manche Tonart scheint mir sogar unrichtig verwandt zu sein. Jedenfalls läßt sich bei Vogel noch nicht von Tonartenästhetik sprechen.

Über den vier- und dreistimmigen Satz habe ich schon unter f) Instrumentation (S. 49) gesprochen. Erwähnt sei nur noch, daß einmal, zur Schilderung der vorwurfsvollen Trostlosigkeit, die Antwort Jasons an Medea nur vom zweistimmigen Orchestersatz begleitet ist (MB. 11).

Die Dynamik.

Bei Vogel finden sich die beiden Hauptarten der Dynamik damaliger Zeit hart nebeneinander: so die dynamischen Gegensätze *f p f p* und dann wieder die Orchestercrescendi und zwar in alter Art *pp p f ff* bezeichnet oder in neuer Weise *p cresc. ff.* Ein besonders schönes großes Orchestercrescendo weist der „Démophon“ auf (I, 7 Air) bei den Worten: „où suis-je? ciel! et quel abime s'est ouvert sous mes pas“ (MB. 10). Außerdem erinnere ich an die paar Takte (S. 46 Mitte) der Démophonouvertüre, die in ihrer Steigerung so mächtig wirken. Im Allgemeinen ist Vogel ziemlich ausgiebig in der Verwendung von cresc. und decresc. resp. diminuendo, aber auch von recht scharfen dynamischen Gegensätzen: hierin und in der Verwendung von $<$ $>$-Zeichen bei ganzen Noten der Holzbläser oder ganzen Taktgruppen bei den Streichern wie Dé. III, 7 (MB. S. 35) und den sfz- oder $>$-Zeichen liegt eines der Hauptmittel seines dramatischen Stiles.

Zusammenfassung.

Nach dem bisher Gesagten ergibt sich, daß Vogel zwar ein Adept, ein Eklektiker ist, — Fétis nennt ihn imitateur du style de l'auteur d'Iphigénie — indem er sich den Stil Glucks zu eigen macht, sich an Mozart anlehnt und verschiedene Züge den Italienern entlehnt, nachdem er vorher in Deutschland durch die Schule Hasse-Grauns hindurch gegangen war, dem aber eine Begabung nicht abzusprechen ist, deren Entfaltung seine Armut und sein Lebenswandel hinderten. Seine natürliche und wahre Inspiration, sein ausgesprochener Sinn für das Dramatische, das seinen Opern eigen ist, (was man nur von einer kleinen Zahl damaliger Opern sagen kann,) sein Geschick, das Vorhanden egut zu verwerten und weiter fortzubilden, legen Zeugnis ab für sein Talent. Der Glucksche Einfluß ist zu evident, als daß er besonders hervorgehoben werden müßte;

die Struktur seiner Opern, die dramatisch wirkenden Chöre, die Rezitativbehandlung, die Deklamation, die Orchesterstücke tragen Glucks Stempel, Vogels Melodie ist zum Teil, seine Rhythmik fast ganz Gluckisch. Glucks Stil wendet Vogel meist an zur Darstellung des Erhabenen, Mächtigen, teilweise auch des Dämonischen. Der Mozartische Einfluß, im „Démophon“ stärker als in der „Toison“, kommt meist bei weicheren Empfindungen zur Geltung. Er besteht in der chromatischen Melodik, für deren Weiterbildung Vogel wichtig erscheint, in der Vorliebe für Synkopenbegleitungen, in den Sextakkorden, in direkten Anklängen, in dem Versuche die Arienform zu bereichern. Dem Italienischen ist zuzuweisen ein Teil der Melodik, die leider zu häufige Verwendung der Skalen, rapide Tempi, die Faktur vieler Arien, starke dynamische Kontraste, einzelne Ausdrucksmittel (Schleifer des Blitzes etc). Unzulänglichkeit von Vogels Talent zeigt sich besonders in der Wiederkehr derselben Ausdrucksmittel. Wesentlich selbstständiger ist er in der über Gluck hinausgehenden Harmonik und in der gesteigerten dramatischen Ausnützung der Instrumente. Hauptmittel zur Erreichung seines dramatischen Stiles sind die Dynamik und die Orchesterbehandlung; ein anderes Element, dem dramatische Gestaltungskraft innewohnt, ist die bei ihm ungemein häufige Wiederholung kleiner Tongruppen. Das ist ein Verfahren, das zur Manie werden kann, das aber namentlich in Rückungen überaus dramatisch belebend ist und eindringlich drängend wirkt. Mögen auch die nachgelassenen Werke eines (Sacchini und) Vogel künstlerisch als Abschluß der früheren Kunstperiode bezeichnet und Cherubini als Beginn einer neuen Zeit angesehen werden (Dietz S. 46), so ist doch nicht zu übersehen, daß wir auch Spuren schon bei ihnen vorfinden, die auf die neue Zeit hinüberweisen. In Vogel ist schon ein leiser Fortschritt zur Romantik hin festzustellen.

Anhang 1.

Versuch einer chronologischen Ordnung der Werke Vogels.

1. Concerto a piu Stromenti Fogel (Vogl überschr.) Flauto traverso, V. I u. II, Violetta obligata, Basso in fünf Stimmbüchern in der ThT. Bibl. Regensburg.

2. Concerto a cinque voce (schwer lesbar, überschr.) Flauto traverso, V. I u. II, Viollo, Basso und Basso contino, der im Andante tacet, in sechs Stimmbüchern in ThT. Bibl. Regensburg.

3. Oboe-Concerto ex B Oboe, V. I u. II, Violetta, Basso oblige und Basso ripieno in sechs Stimmbüchern in ThT. Bibl. Regensburg.

4. Oboe-Concerto ex dis (= Es) Corno I u. II, V. I u. II, Violetta Basso, Oboe in acht Stimmbüchern in ThT. Bibl. Regensburg.

5. Sinfonia a Due Violini, Due Oboe, Due Flauti, Due Corni, Due Viole e Basso in 13 Stimmbüchern in ThT. Bibl. Regensburg.

6. Concerto pour une flûte principale, deux violons, un alto, une basse, deux hautbois, deux cors (als gedruckt angezeigt: JdP. No. 102, 1780 [11. 4.] und Alm. mus. 1781, p. 218. prix 7. 4 à Paris chez M. Bailleux).

7. Concertos pour clarinette No. 1, 2, 3. Paris, Leduc (joué par Michel au Conc. spir. 26 mars, 15 août, 8 sept 1781) Alm. mus. pour l'année 1781.

8. Concert pour deux flûtes principales. Angezeigt Alm. mus. 1781, p. 218.

9. Six Duo concertants pour une flute et un violon, composés par Mess. Krasinsky & Vogel: prix 7 livr. 4s. A Paris chez M. Roullède de la Chevardière. Angezeigt im Alm. mus. 1782, p. 251.

10. Trois quatuors pour basson, violon, alto et basse, op. 5.

11. Jephté, oratorio, paroles de Moline. Aufgef. am 8. Sept. 1781 und am 17. und 30. März 1782. cfr. Alm. mus. Jahrgang 1781 und Jahrgang 1783. Mém. secr. XVII, 34. JdP. du 10 sept 1781.

12. Concertos pour clarinette Nr. 4—6, ausgeführt am 25. März, 16., 18. und 21. April 1782 durch Michel, am 1. November durch Le Fèvre, am 7. und 12. April 1784 durch Michel (cfr. JdP.).

13. Concerto pour basson, joué par Ozi le 20 avril 1782 (Paques). Paris, Leduc.

14. Six trois pour deux violons et basse (continuo) op. 9. Paris.

15. Trois symphonies à grand orchestre, composées pour les Concerts du prince Guémené. Paris, Boyer 1er Livre de Simphonies. In Stimmbüchern auf der Großh. Hofbibl. zu Darmstadt (eine Symphonie von Lebrun am 2. Februar 1784 [JdP. Nr. 31] ausgeführt).

16. Deux Concertos pour Flûte principale No. 1 et 2 (vielleicht die beiden Concertos unter Nr. 1 und 2). Eins gespielt am 1. April 1784 im Conc. spir. durch Hugot (JdP. No. 92 von 1784).

18. Concerto pour Clarinette Nr. 13. Gespielt am 26. März 1785 durch Lefèbre, aber erst 1792 erschienen,

19. La Toison d'or, trag.-lyr. en 3 actes, représ. 3! sept 1786 Paris, Michaud. Prix 30 liv.

Partitur in Nat. Bibl. Paris, Conserv. Brüssel, Bibl. Darmstadt. (Die Partitur erschien nach Journal de Paris [No. 57 1787] am 26. Februar.)

La Toison d'or, trag.-lyr. en 3 actes, représ. 5 sept 1786. Dédiée à M. Le Cher Gluck. Paris, Cochet. Prix 60 ♯. Partitur in Conserv. Nat. de musique Paris (Nr. 4485), Conserv. de musique Brüssel, Kgl. Bibl. Berlin (Nr. 11750).

Die unter dem Titel „Médée à Colchis" umgeänderte Oper ist, soweit ich habe festsellen können, nicht gedruckt. (Eitner X, 119!).

Das ms. der Oper im Archiv de l'Opéra (Nr. 313) ist eigentlich die Gestalt der „Médée à Colchis".

Das ms. ist reich an Streichungen, Zusätzen, Umheftungen u. dgl.

Teilerscheinungen.

Un air de la Toison d'or pour la harpe zeigt ein Musikalienhändler schon am 15. und 16. September 1786 an. Ouvertüre, marche, Gavotte etc. de la Toison d'or arrangés en Quatuor pour deux Violons, Alto et Basse par M. Vogel, Auteur de l'opéra. Prix 3 liv. 12 sols (Mercure 1787 jan. p. 48.

Les mêmes pour le Clavecin, Accompagnemant de Violon par M. Neveu, Claveciniste de Mgr. Comte d'Artois. Recueil 9. Prix 9 liv. 4 sols. A Paris chez M. Michaud, rue etc.

Ouvertüre, marche, gavotte et 2 airs de la Toison d'or arrangés pour la harpe, avec acc. de violon par Petrini (Michaud).

Bei Imbault ist angezeigt:

Médée (ouv. et airs de ⌣). 9.—

Ouvertüre en Symphonie Nr. 159 Médée. 6.—

Ouvertüre en pour le piano Nr. 159 Médée. ♯2. 10 s

Merure (jan 1789 p. 96) zeigt an:

6 Airs de Ballets nouveaux de la Toison d'or, arrangés pour le Clavecin, chez Michaud etc.

Die Ouvertüre befindet sich in Stimmbüchern als Sinfonia bezeichnet auch in der Hofbibliothek Regensburg.

Im Kgl. Hoftheaterarchiv zu Stuttgart[1]) findet sich La Toison d'or | Tragédie lyrique en trois Actes | Mise en Musique par | Vogel | arrangée en quatuors pour deux violons Alto Violoncelle et dédiée en Manuscrit a Son Altesse Serenissime Monseigneur | l'Électeur de Würtemberg p. p. p. par Son très humble et très obéissant Serviteur | Henri Louis Spengel.

20. Symphonie concertante pour hautbois ou clarinette et basson avec acc. d'Orchestre Nr. 1 (jouée par les frères Ludwig au conc. spir. le 1er nov. 1786). Paris, Nadermann. (Journ. d. P., No. 305).

21. Six quatuors concertans pour deux violons, alto et basse, composés par M. Vogel, 1er livre de quatuors de violons, prix 9 liv. chez de Rouliede, rue St. Honoré. (Journal de Paris, Nr. 79 vom 20. III. 1787.)

22. Démophon, opéra lyrique en 3 actes représ. 15. 9. 1789). Paroles de M. Deriaux. Gravé par Richomme. Paris, Sieber.

Die Partitur befindet sich zu München (Kgl. Hof- und Staatsbibliothek) in drei Drucken und einer hdschr. Partitur, Dresden (Mus.), Paris (Conservatoire), Brüssel (Conservatoire). Der Verlag Sieber ging dann in den Verlag Imbault über, der die drei Bände des „Démophon" zu einem vereinigte. Diese Partitur besitzen die Kgl. Bibl. Berlin (Nr. 11751), die Großh. Bibl. zu Darmstadt und zwar beide Ausgaben, dazu eine hdschr. Abschrift in drei Bänden mit deutschem Text.

Das ms. befindet sich im Archiv de l'Opéra.

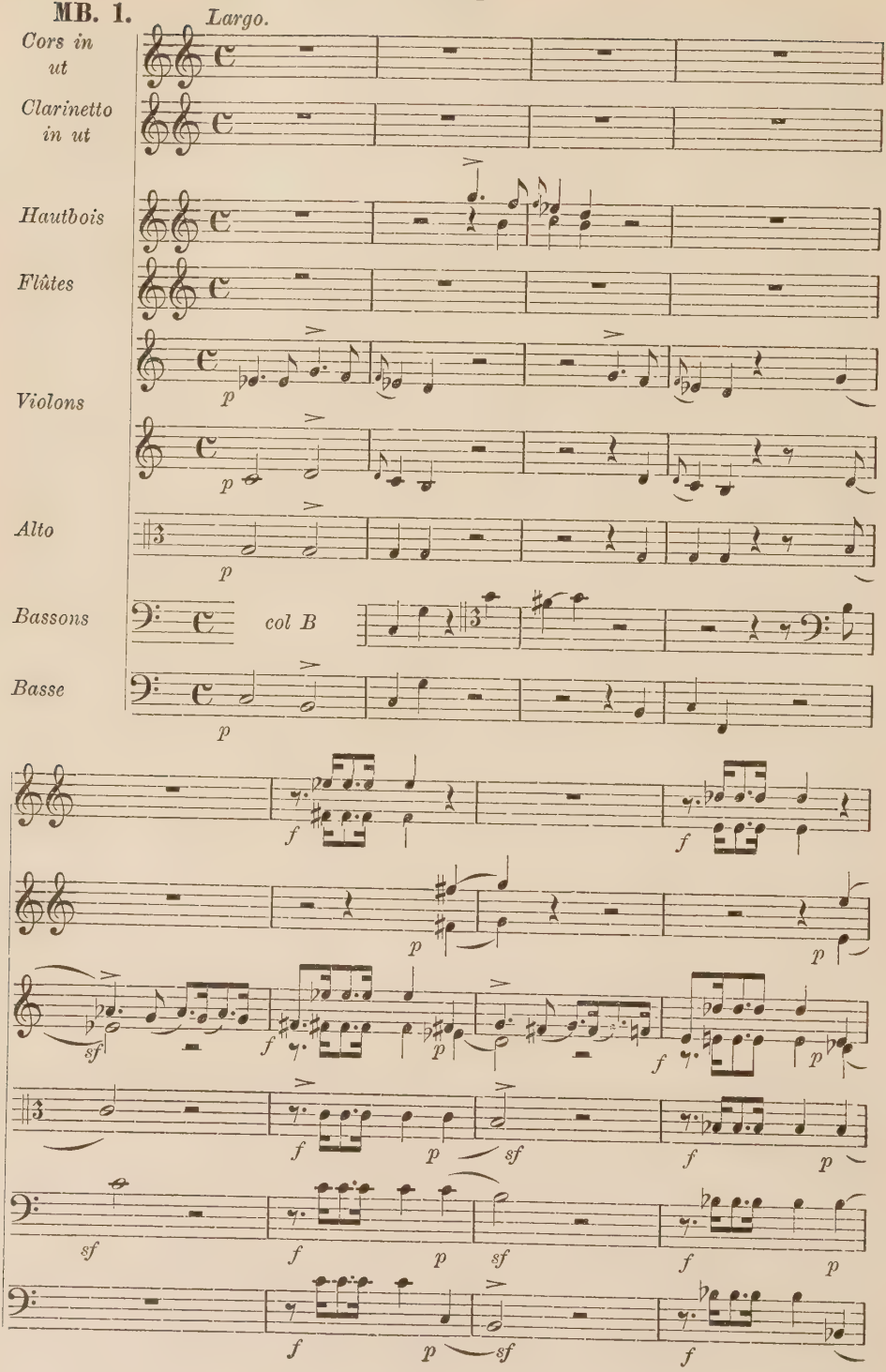
Die Ouvertüre besitzt handschriftlich in Stimmbüchern die Bibl. zu Darmstadt und in Partiturabschrift die Fürstl. Hofbibl. zu Regensburg. In 38 Stimmbüchern in Mannheim (Nr. 13, 3), als Quartett arrangiert in der Bibl. zu München. Für die Beliebtheit der Ouvertüre mag auch sprechen, daß der Éditeur de Musique Imbault sie hat erscheinen lassen als

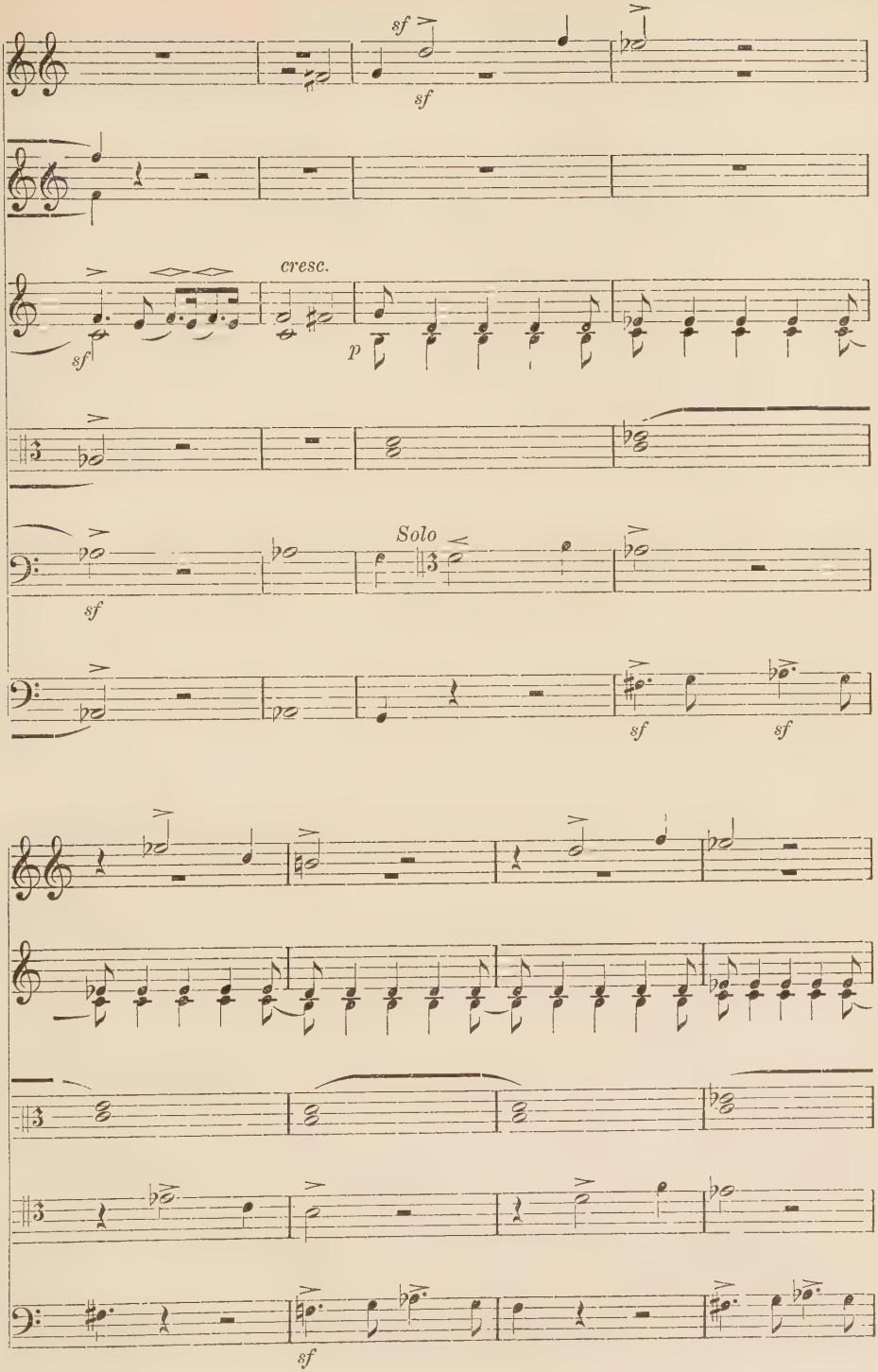
Ouverture en Symphonie Prix	6.—
Ouverture en Quatuor	2 ♯ 10 s
Ouverture pour Violons	1 ♯ 5 s
Ouverture deux Flûtes	1 ♯ 5 s
Ouverture pour Clarinettes	1 ♯ 5 s
Ouverture le Piano	2 ♯ 10 s
Ouverture la Harpe	2 ♯ 10 s
Ouverture l'Harmonie	3.—

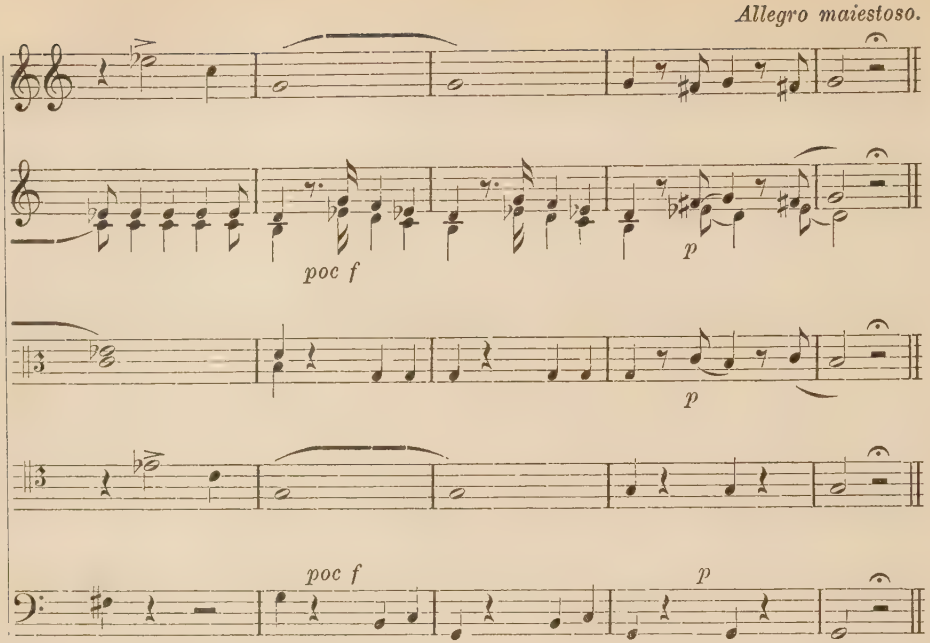
[1]) Die Kenntnis dieses Arrangements verdanke ich der gütigen Mitteilung von Herrn Prof. Abert.

Anhang 2.

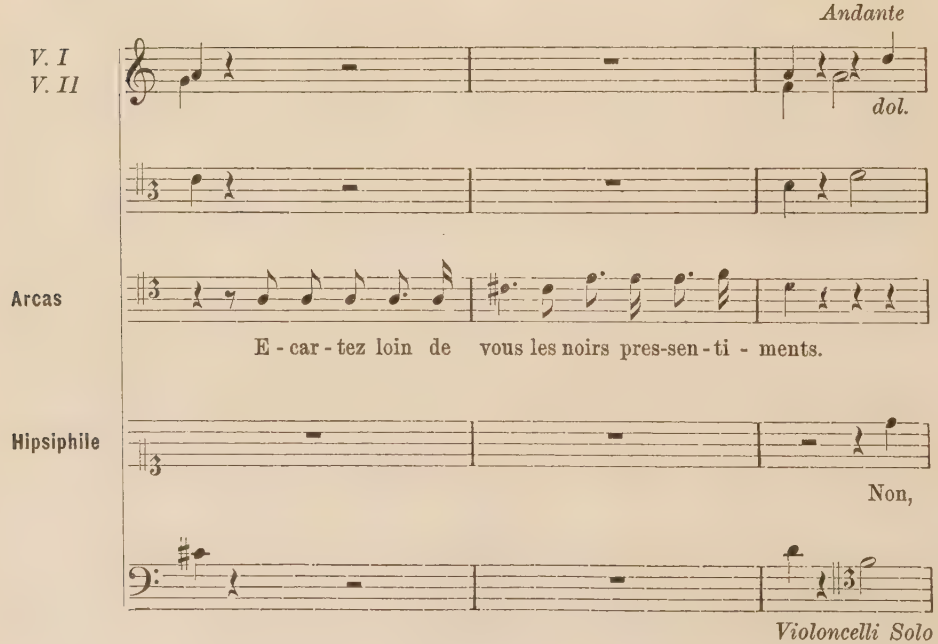
MB. 1.

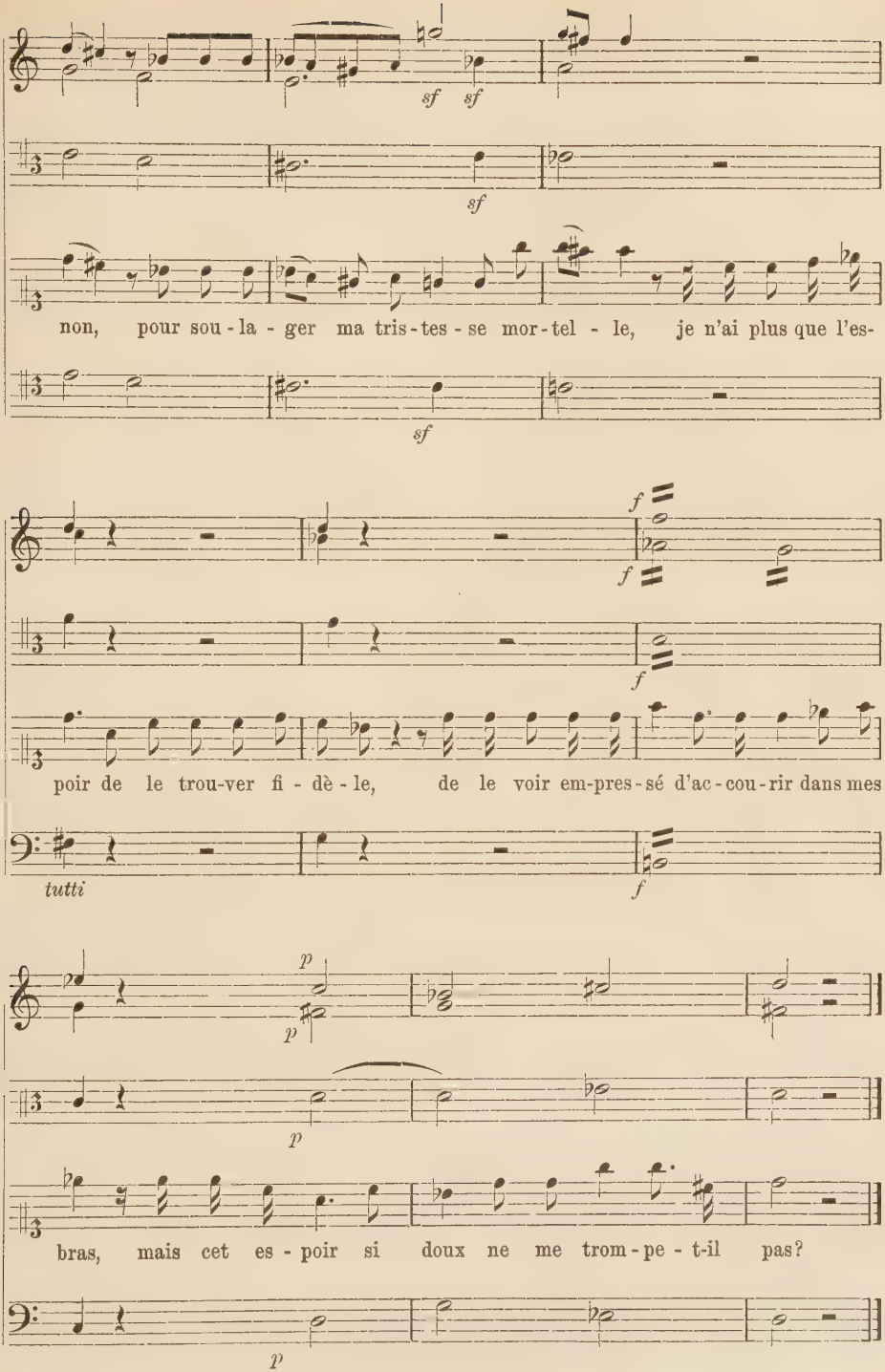

Largo.
Cors in ut
Clarinetto in ut
Hautbois
Flûtes
Violons
Alto
Bassons
col B
Basse

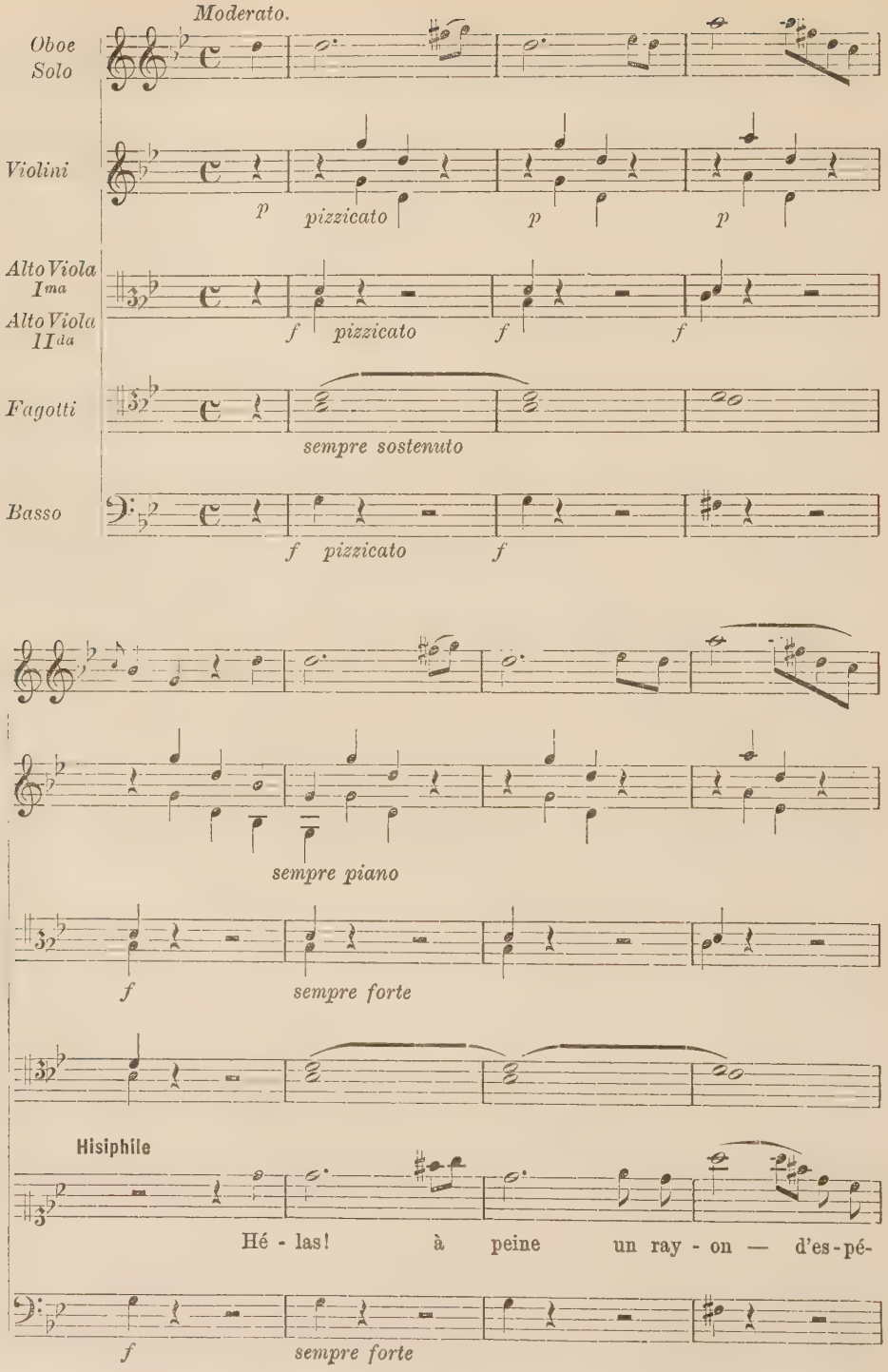

sf
sf
cresc.
sf
p
Solo
sf
sf
sf
sf

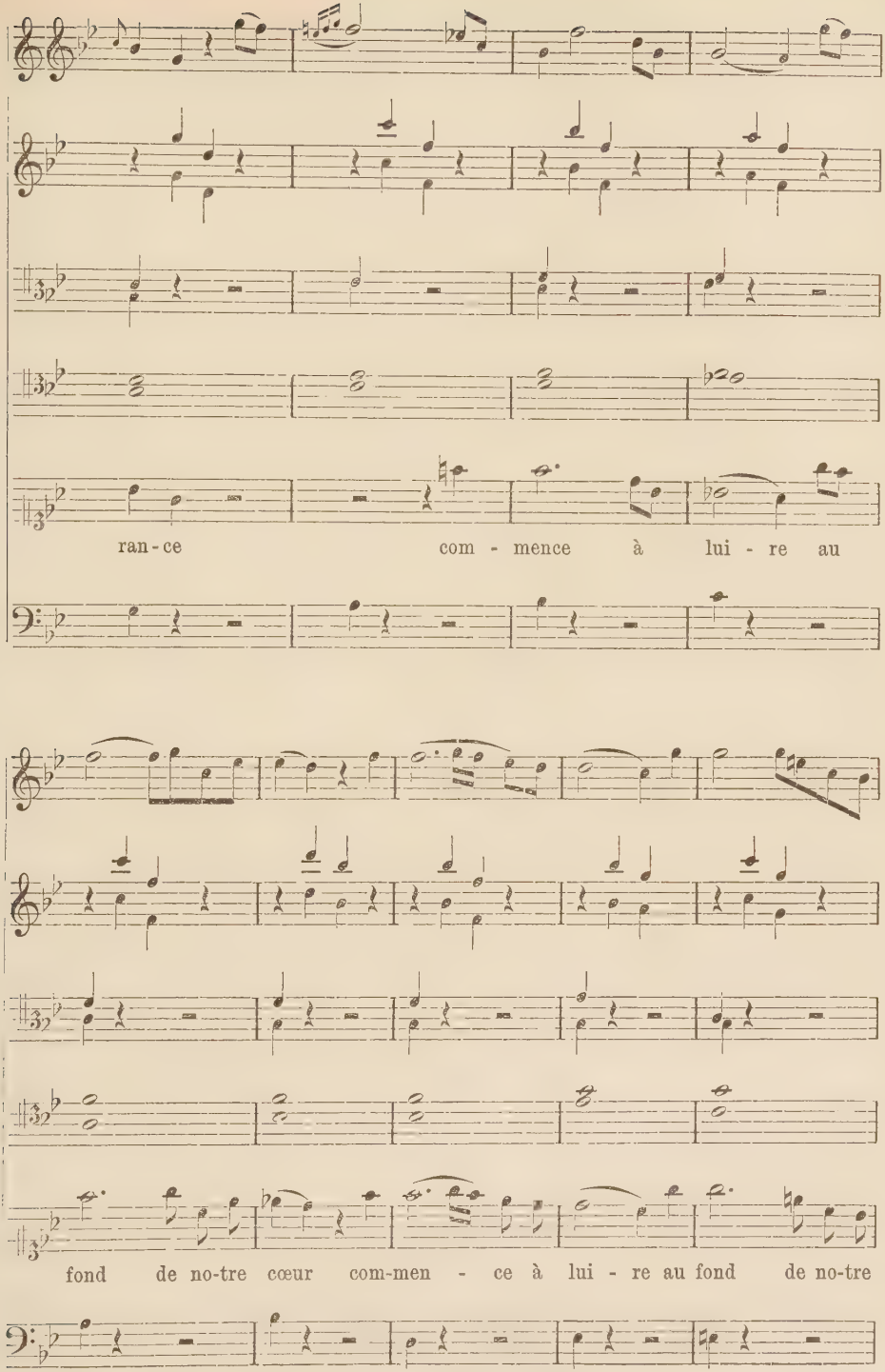

Allegro maiestoso.
poc f
p
p
poc f
p

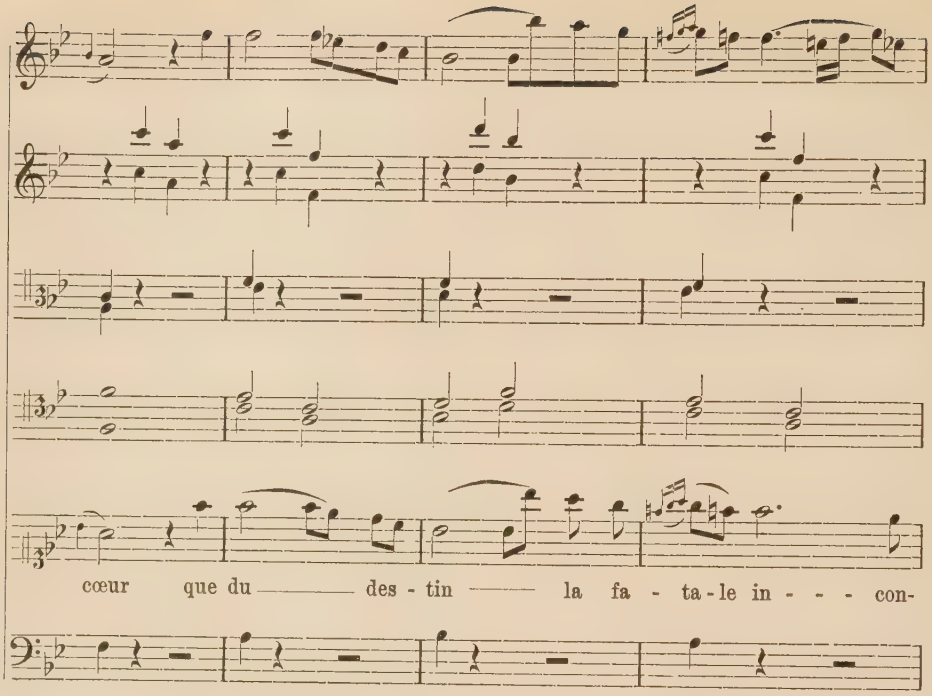
MB. 2.

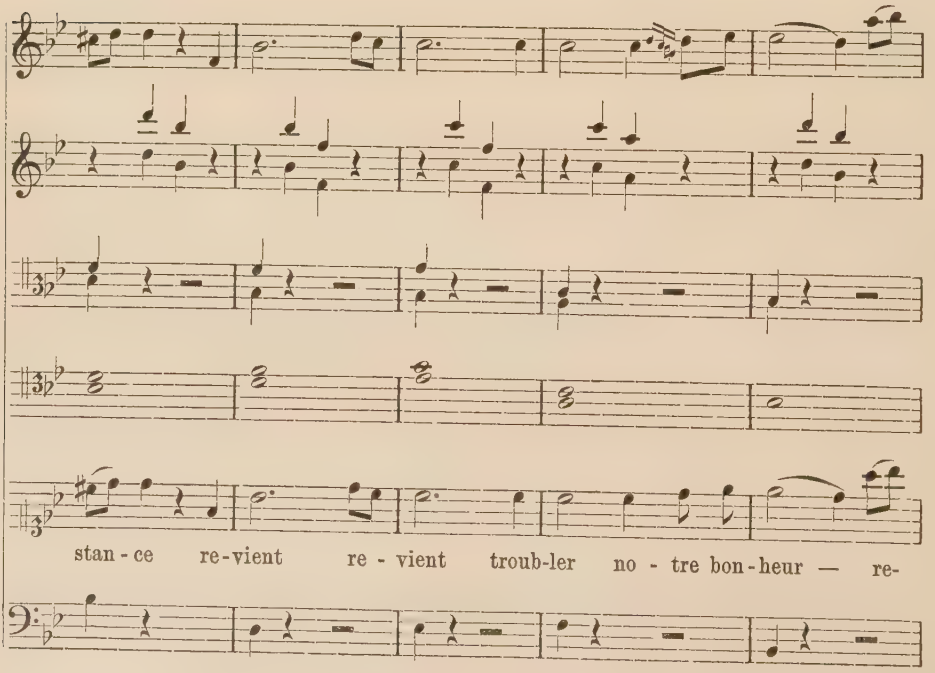

Andante
V. I
V. II
dol.
Arcas
E - car - tez loin de vous les noirs pres-sen - ti - ments.
Hipsiphile
Non,
Violoncelli Solo

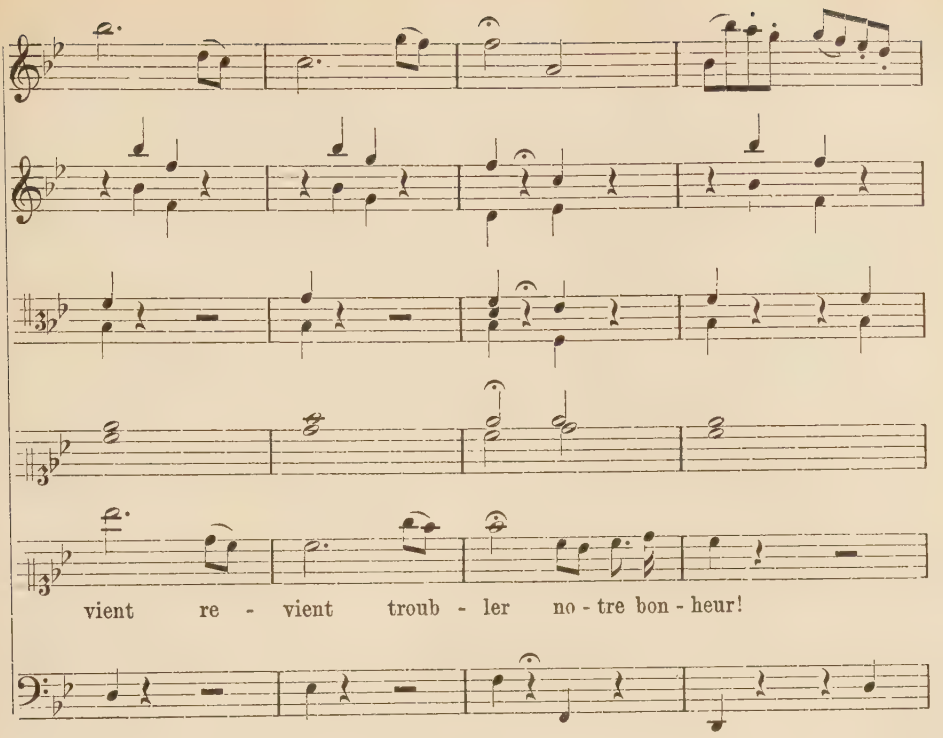

sf sf
sf
non, pour sou-la-ger ma tris-tes-se mor-tel-le, je n'ai plus que l'es-
sf
f
f
f
poir de le trou-ver fi-dè-le, de le voir em-pres-sé d'ac-cou-rir dans mes
tutti
f
p
p
p
bras, mais cet es-poir si doux ne me trom-pe-t-il pas?
p

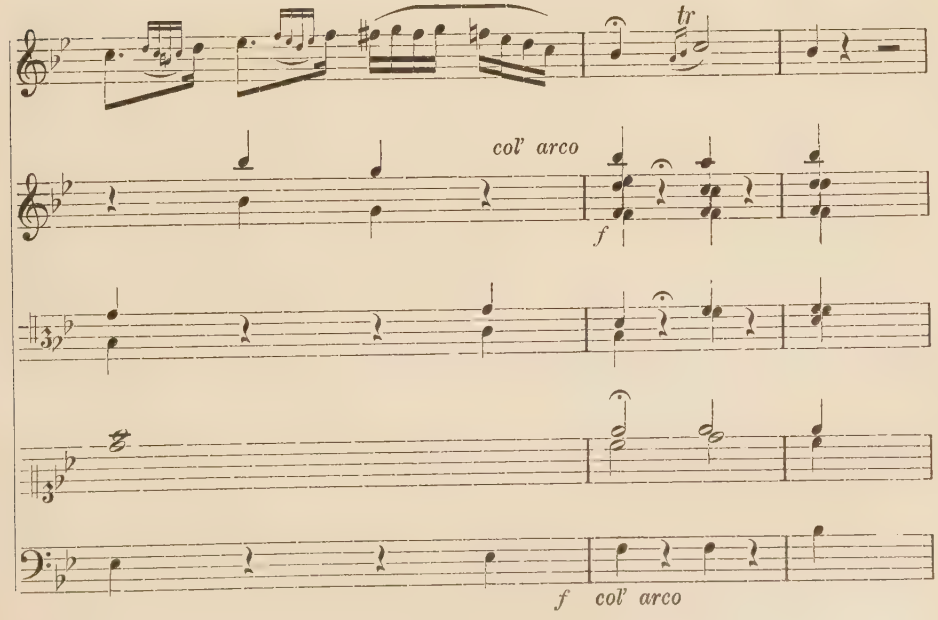

Moderato.
Oboe Solo
Violini
p pizzicato p p
Alto Viola I^ma
Alto Viola II^da
f pizzicato f f
Fagotti
sempre sostenuto
Basso
f pizzicato f
sempre piano
f sempre forte
Hisiphile
Hé - las! à peine un ray - on — d'es-pé-
f sempre forte

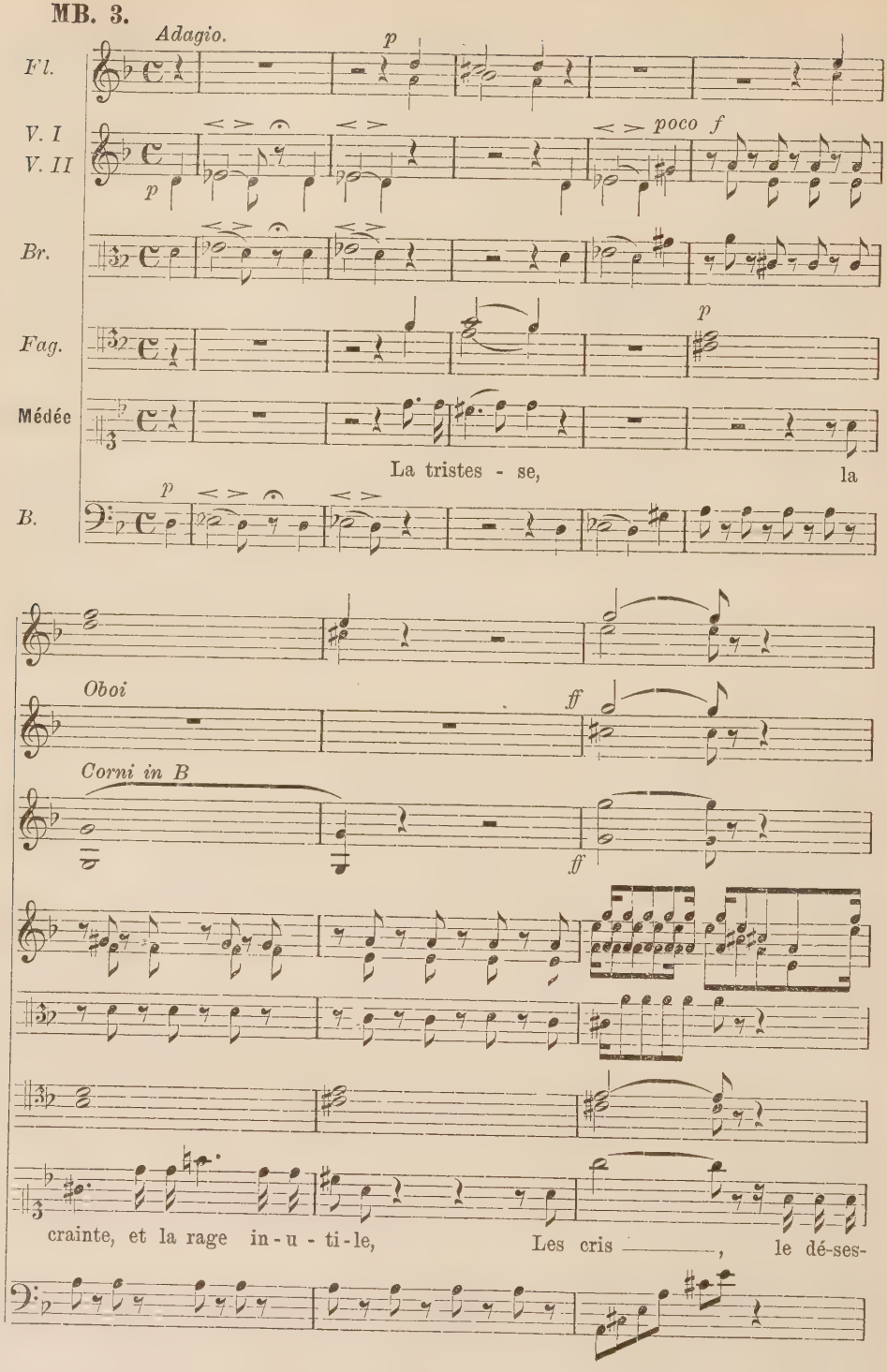

ran-ce com - mence à lui - re au
fond de no-tre cœur com-men - ce à lui - re au fond de no-tre

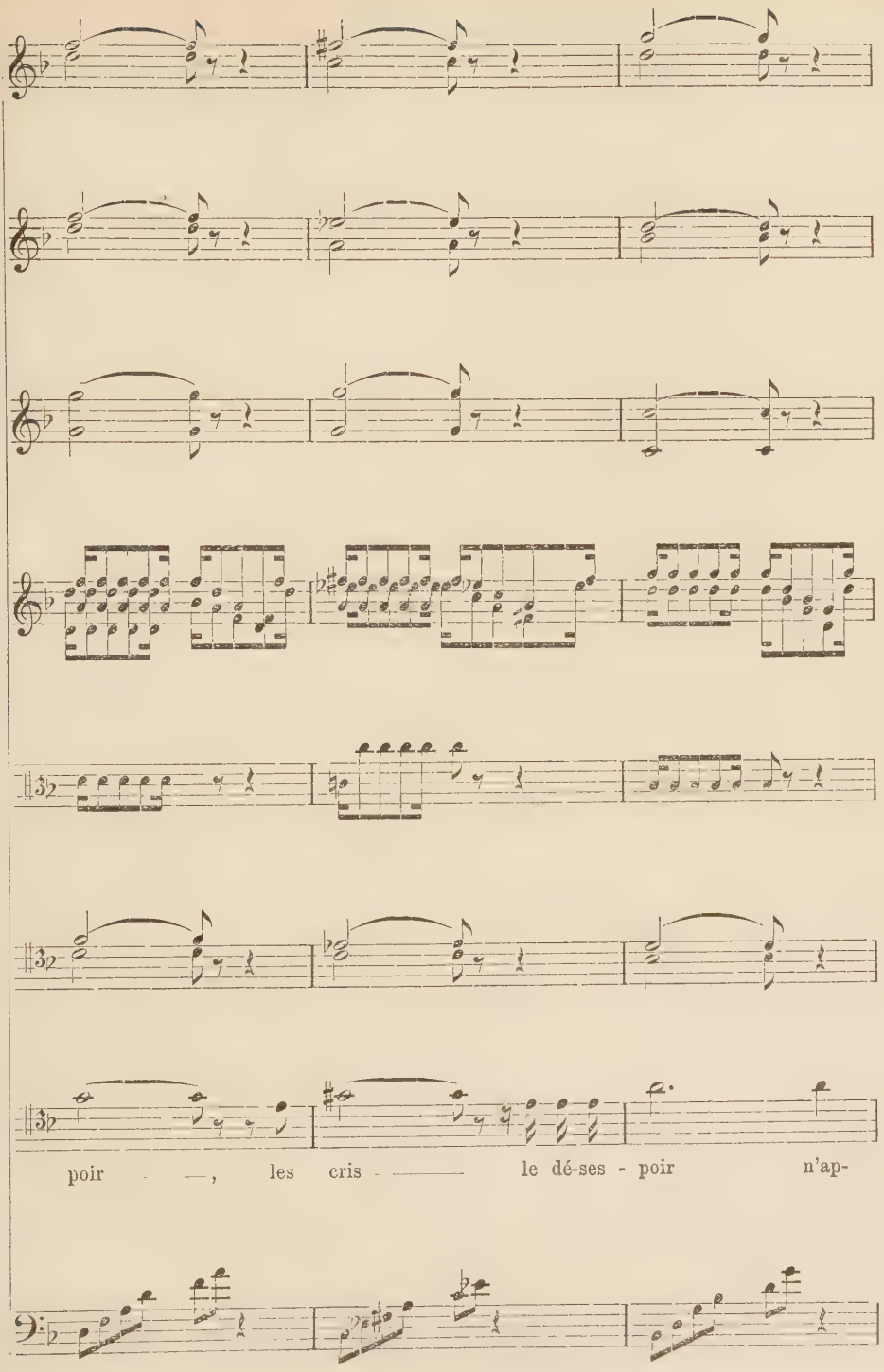

cœur que du — des - tin — la fa - ta - le in - - - con-

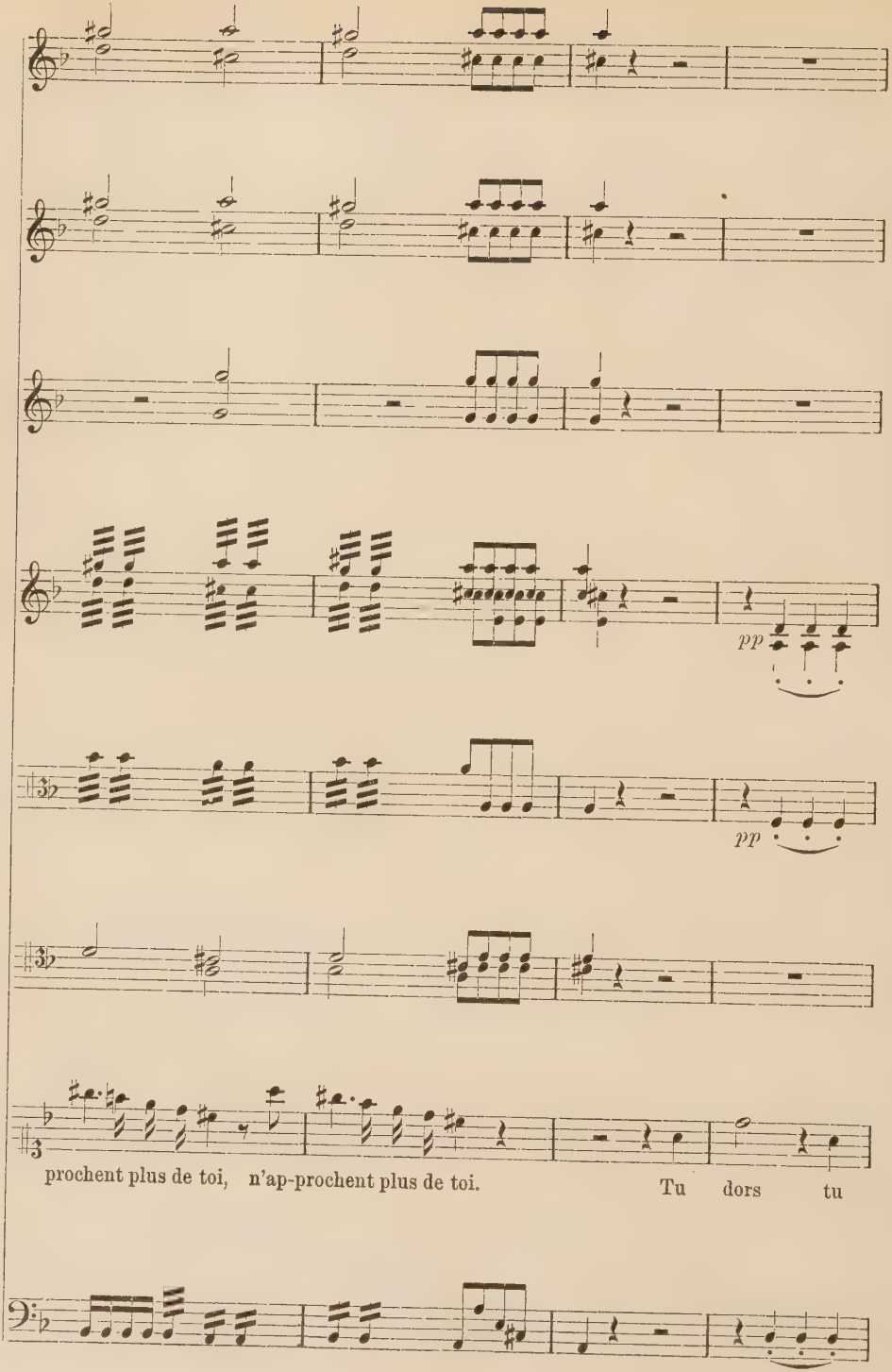

stan - ce re - vient re - vient troub - ler no - tre bon - heur — re-

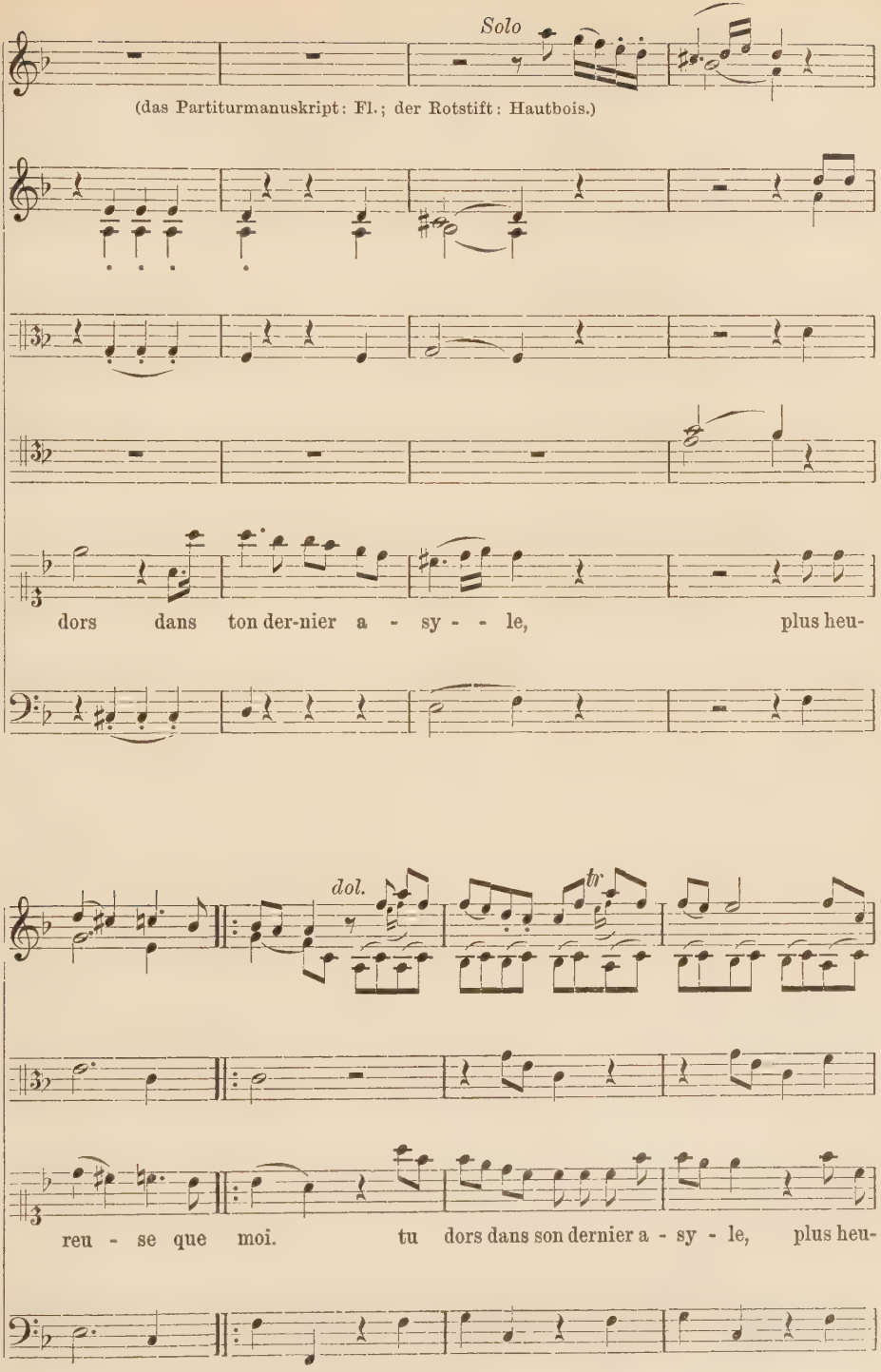

vient re - vient troub - ler no - tre bon - heur!

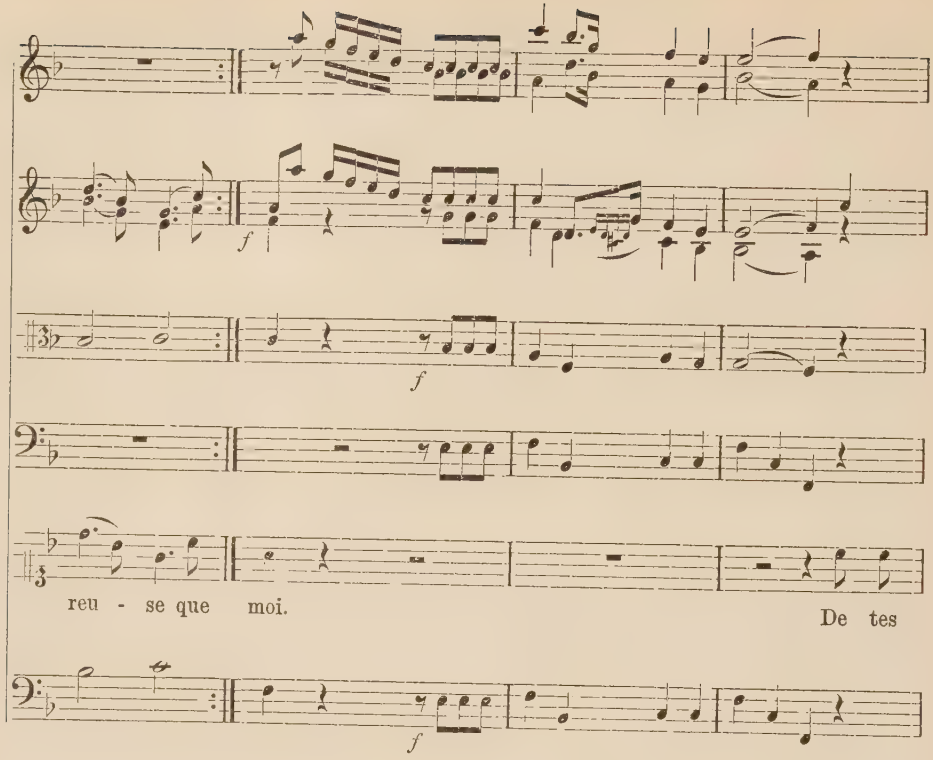

tr
col' arco
f
f col' arco

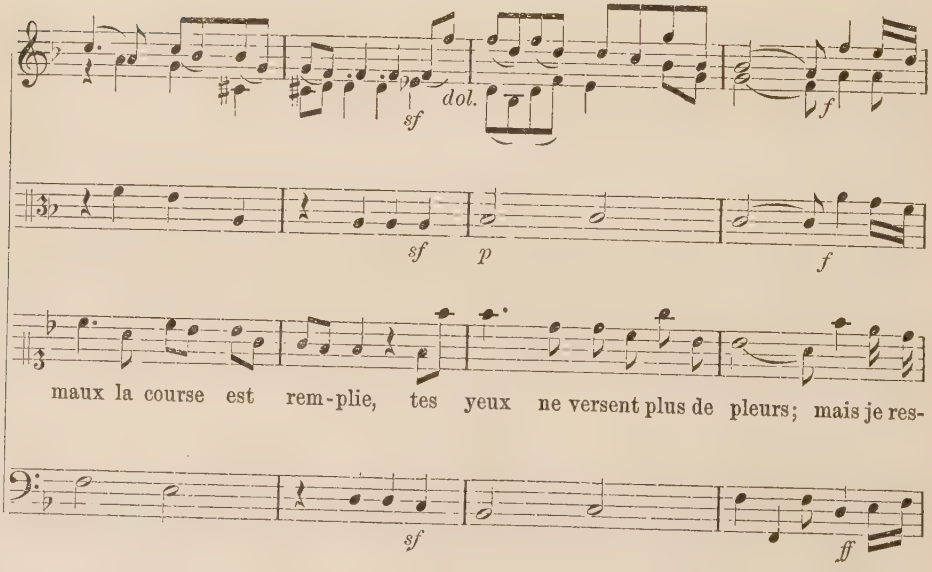

MB. 3.
Adagio.
p
Fl.
V. I
V. II
poco f
Br.
Fag.
Médée
La tristes - se,
la
B.
Oboi
ff
Corni in B
crainte, et la rage in - u - ti - le,
Les cris ——,
le dé-ses-

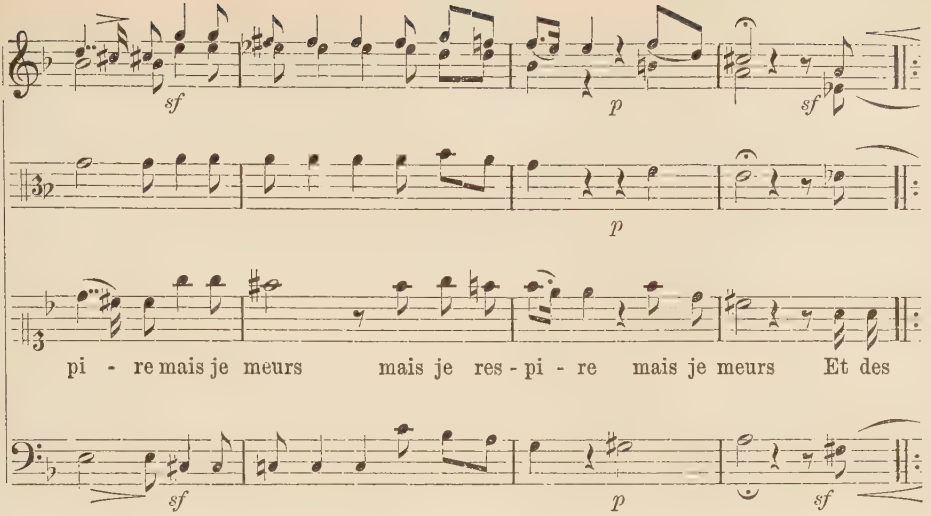

poir — , les cris — le dé-ses - poir n'ap-

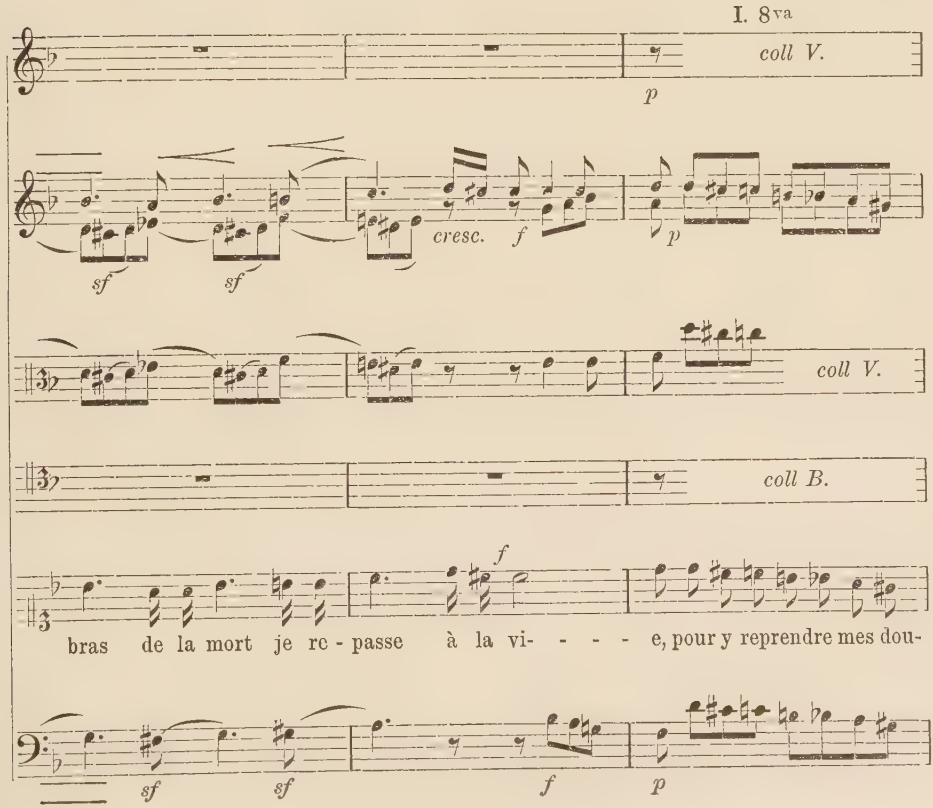

pp
pp
prochent plus de toi, n'ap-prochent plus de toi.
Tu dors tu

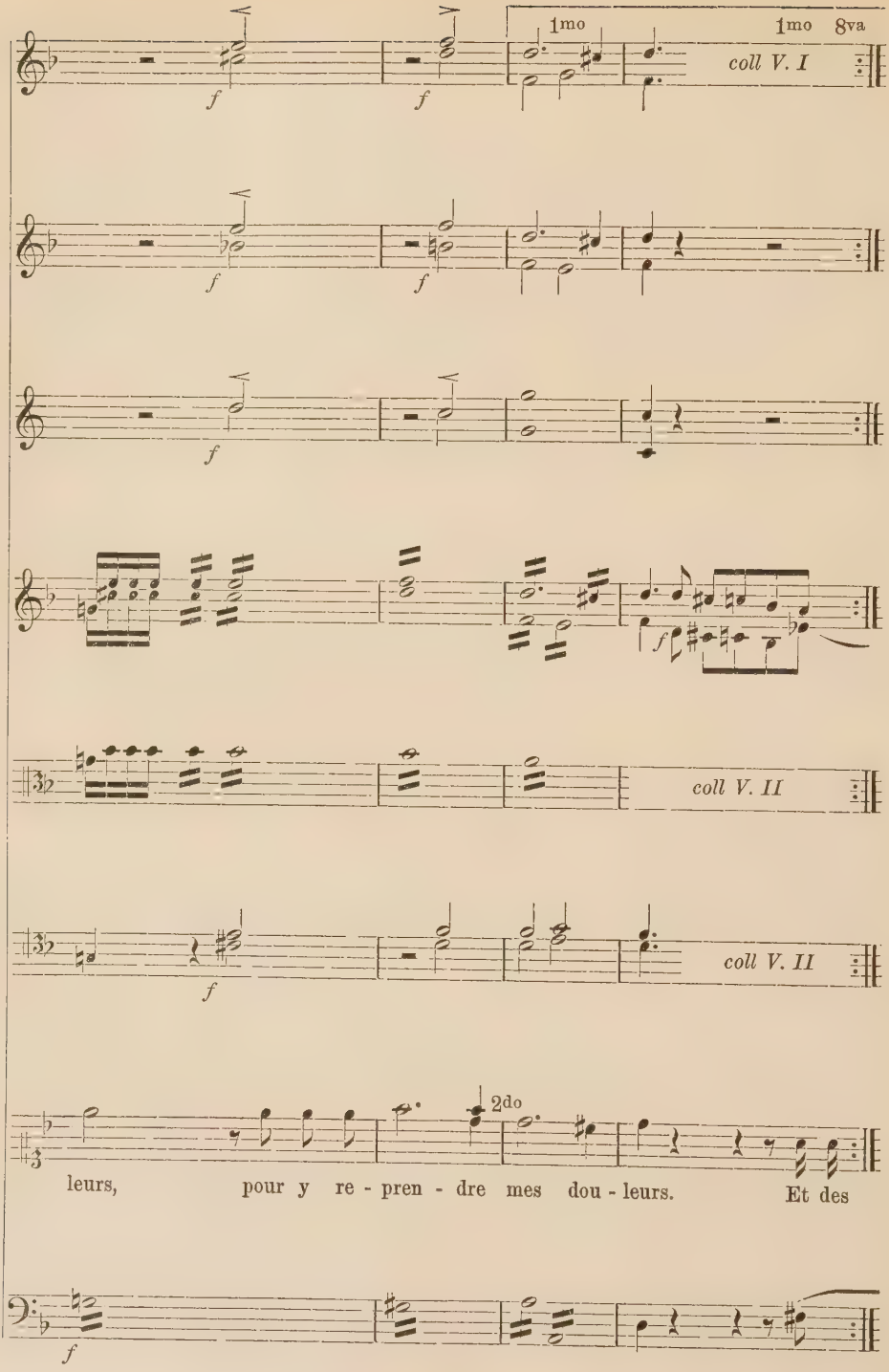

Solo
(das Partiturmanuskript: Fl.; der Rotstift: Hautbois.)
dors dans ton der-nier a - sy - - le, plus heu-
dol.
tr
reu - se que moi. tu dors dans son dernier a - sy - le, plus heu-

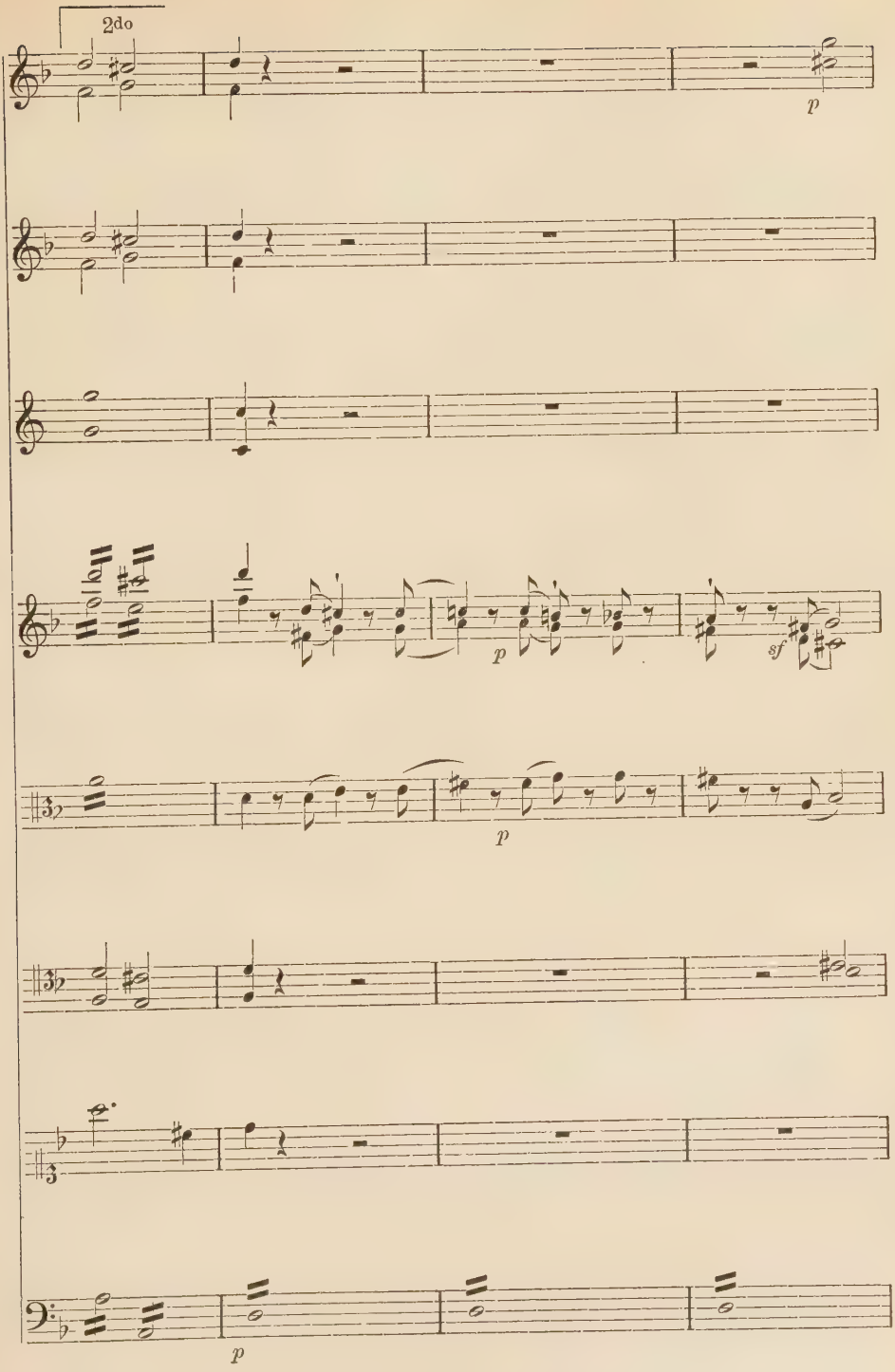

f
f
f
reu - se que moi.
De tes

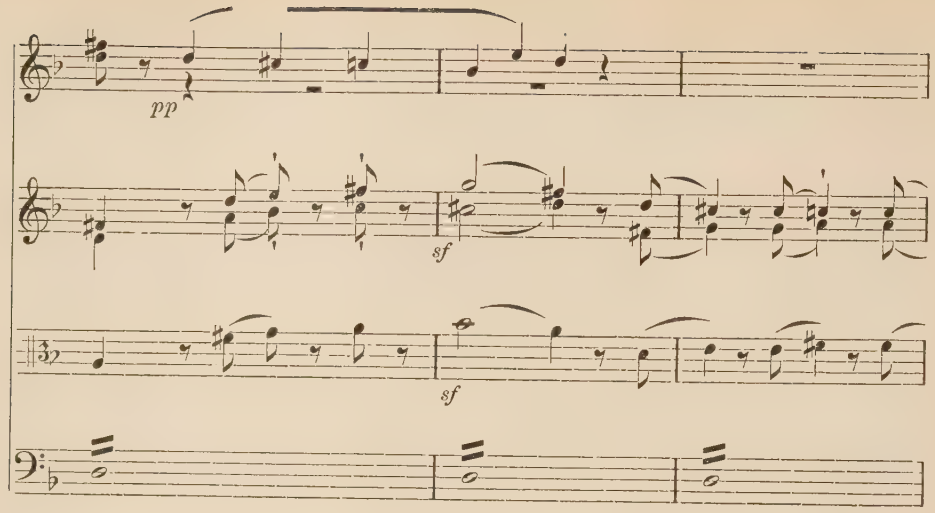

sf
dol.
f
sf
p
f
maux la course est rem-plie, tes yeux ne versent plus de pleurs; mais je res-
sf
ff

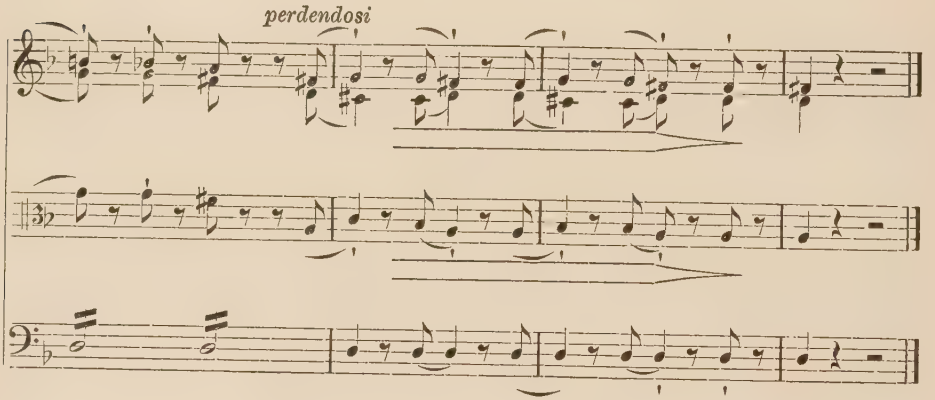

sf
p
sf
p
pi - re mais je meurs mais je res - pi - re mais je meurs Et des
sf
p
sf

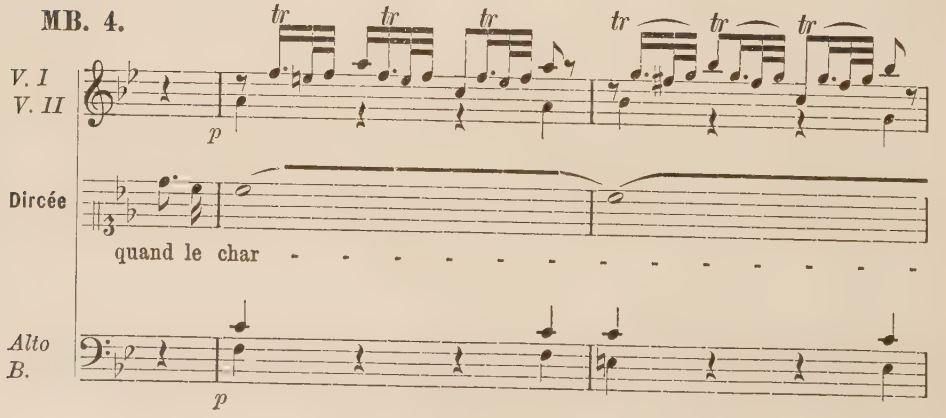

I. 8va
coll V.
p
sf
sf
cresc.
f
p
coll V.
coll B.
f
bras de la mort je re - passe à la vi- - - - e, pour y reprendre mes dou-
sf
sf
f
p

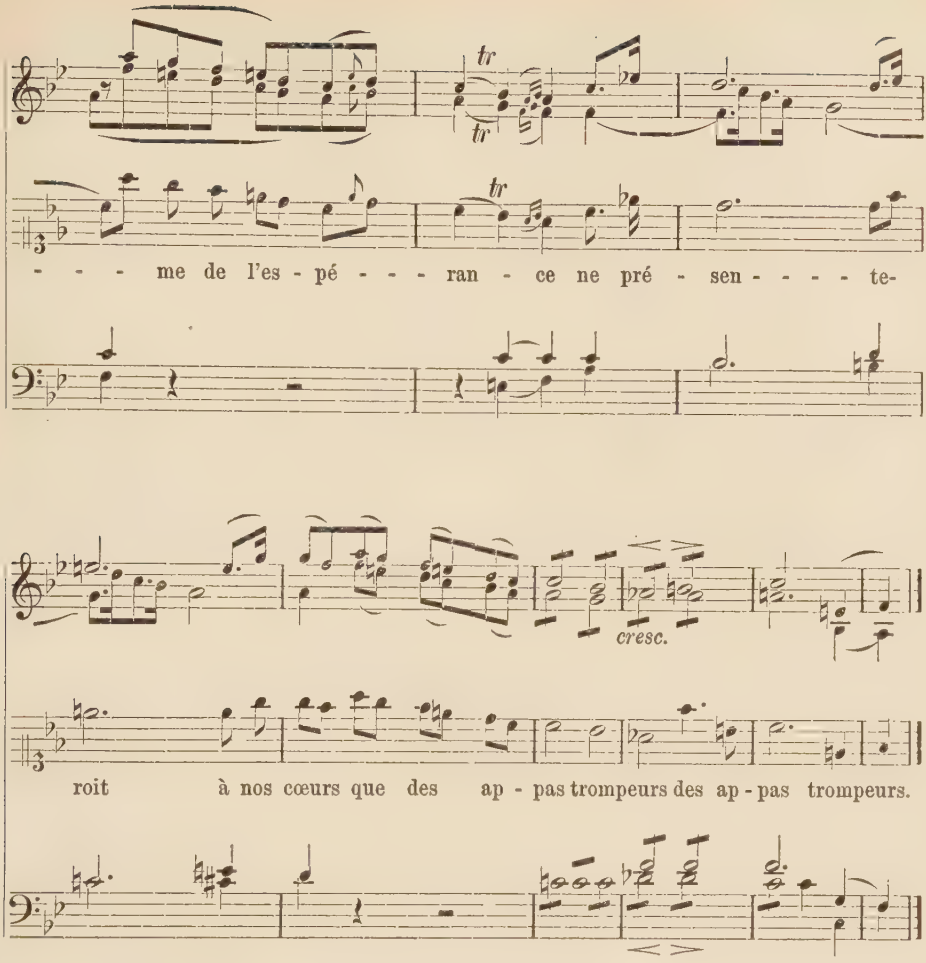

1mo
1mo 8va
coll V. I
coll V. II
coll V. II
2do
leurs, pour y re - pren - dre mes dou - leurs. Et des


2do
p
p
sf
p
p

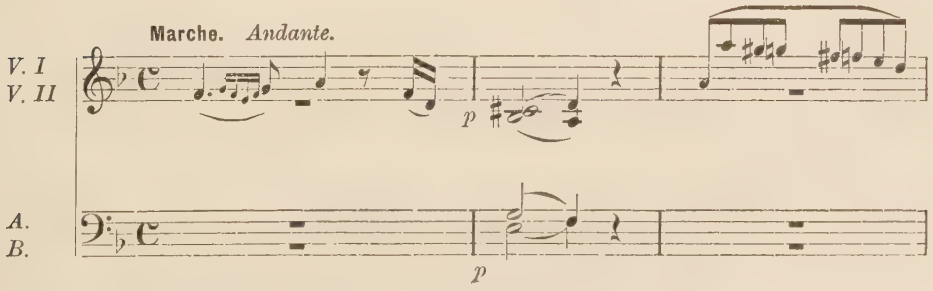

pp
sf
sf

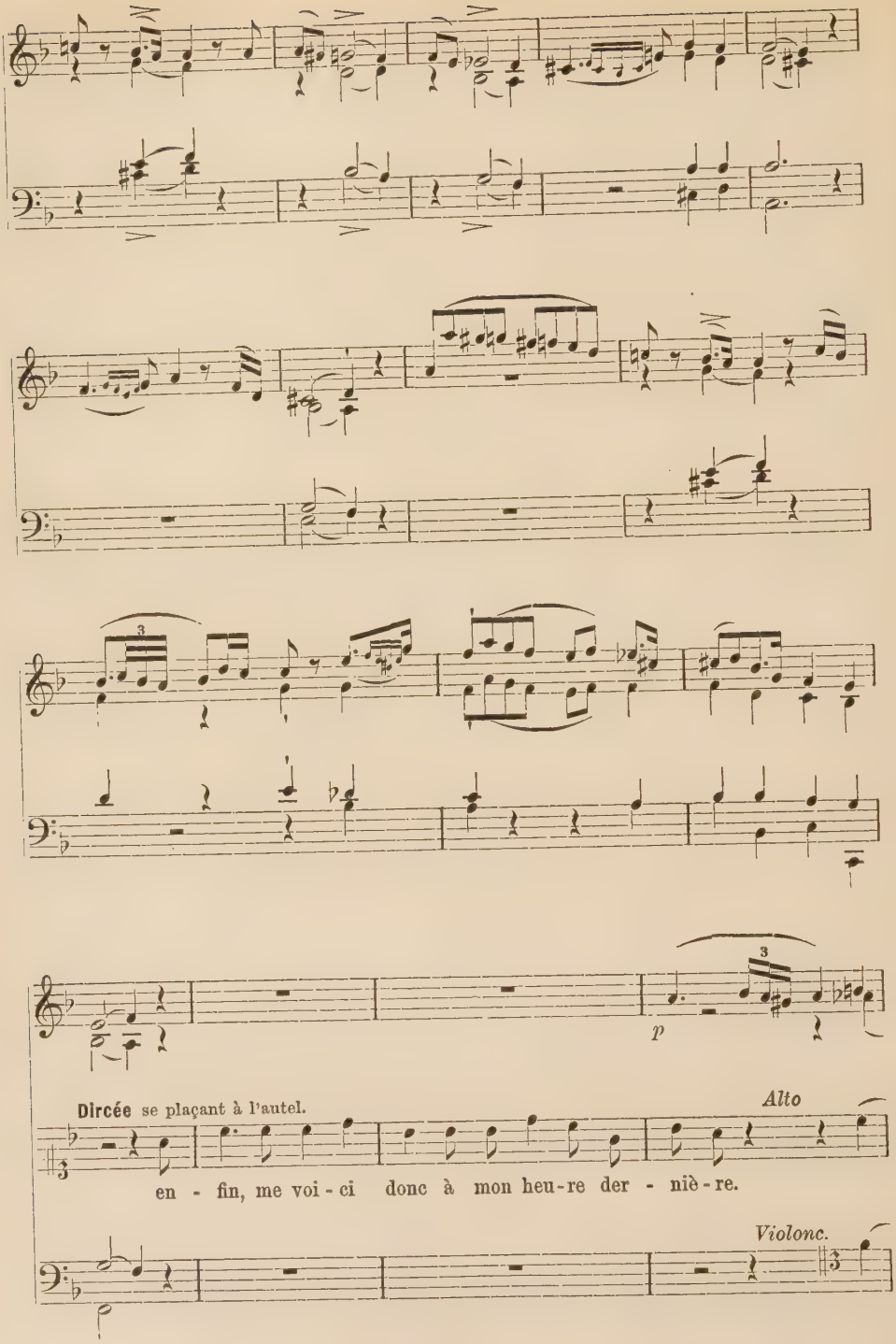

perdendosi

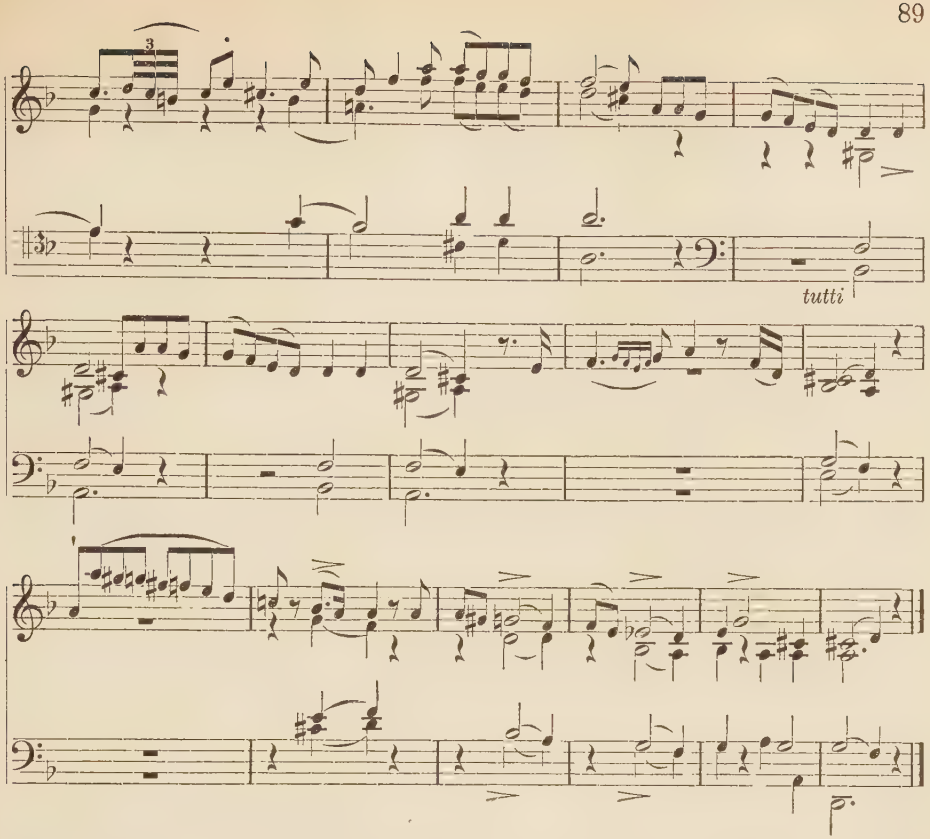

MB. 4.
tr
tr
tr
tr
tr
tr
V. I
V. II
p
Dircée
quand le char - - - - - - - - - - - - - -
Alto
B.
p


tr
tr
tr
- - - me de l'es - pé - - - ran - ce ne pré - sen - - - - te-
cresc.
roit à nos cœurs que des ap - pas trompeurs des ap - pas trompeurs.

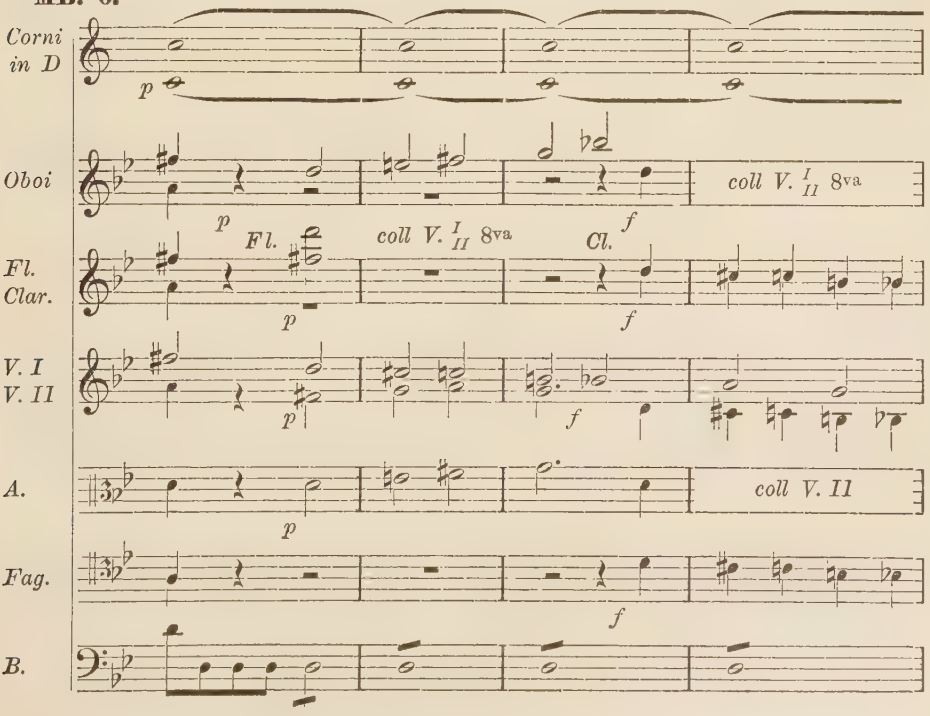
MB. 5. Dé. II, 7.

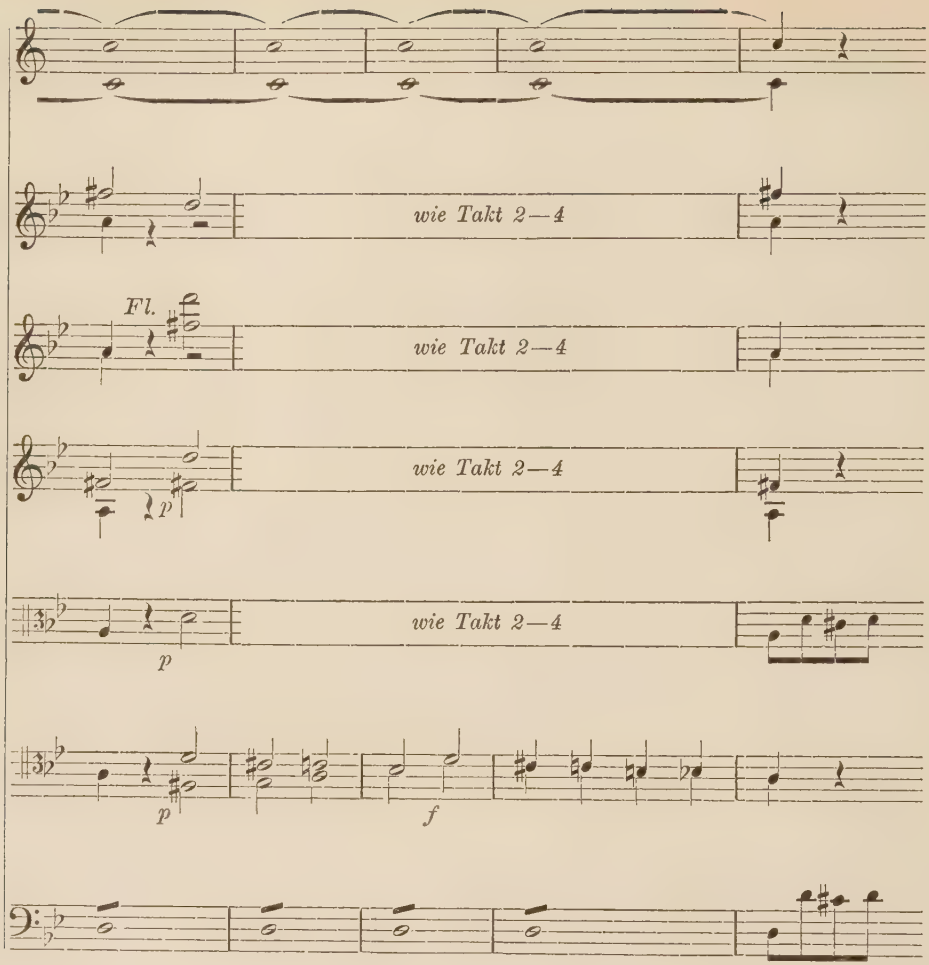

Marche. Andante.
V. I
V. II
A.
B.
p
p


p
Dircée se plaçant à l'autel.
Alto
en - fin, me voi - ci donc à mon heu-re der - niè-re.
Violonc.


tutti

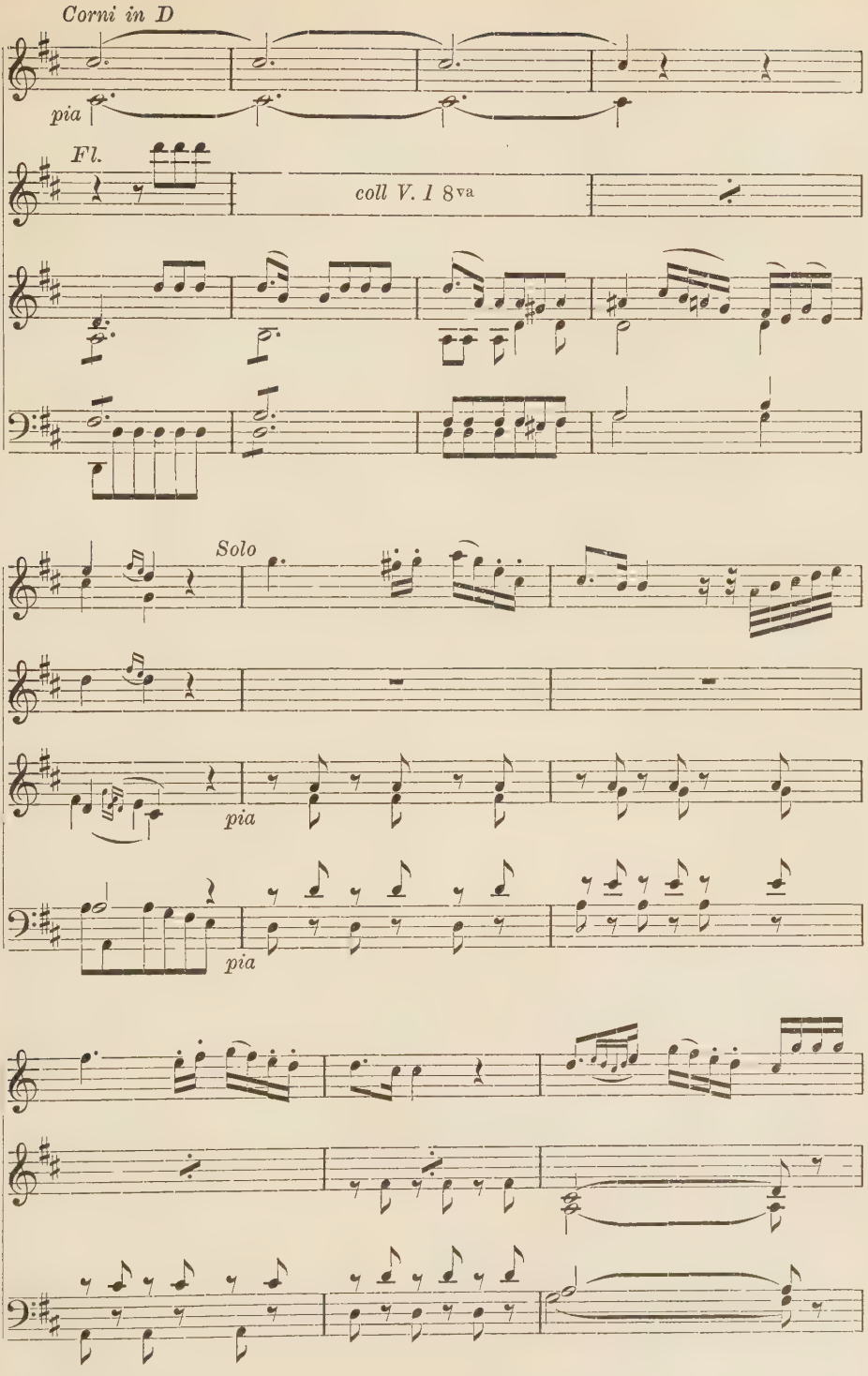
MB. 6.

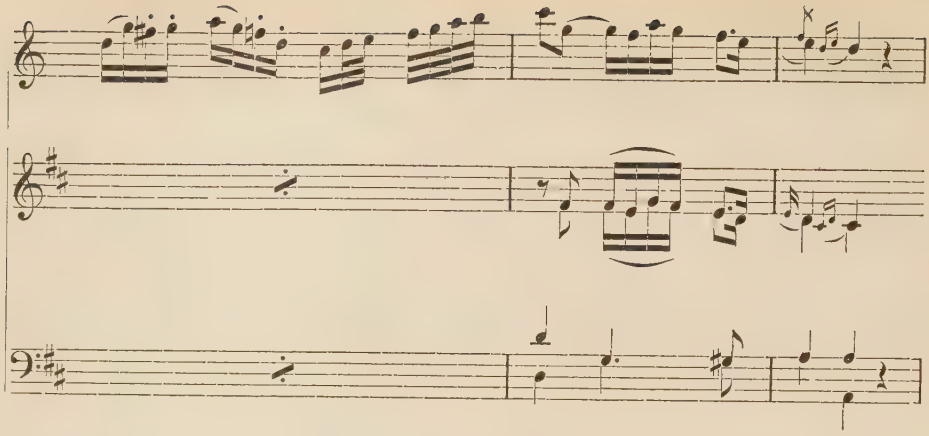

Corni in D
Oboi
Fl. Clar.
V. I V. II
A.
Fag.
B.
p
f
Fl.
Cl.
coll V. I II 8va
coll V. II


wie Takt 2—4
Fl.
wie Takt 2—4
p
wie Takt 2—4
p
wie Takt 2—4
p
f

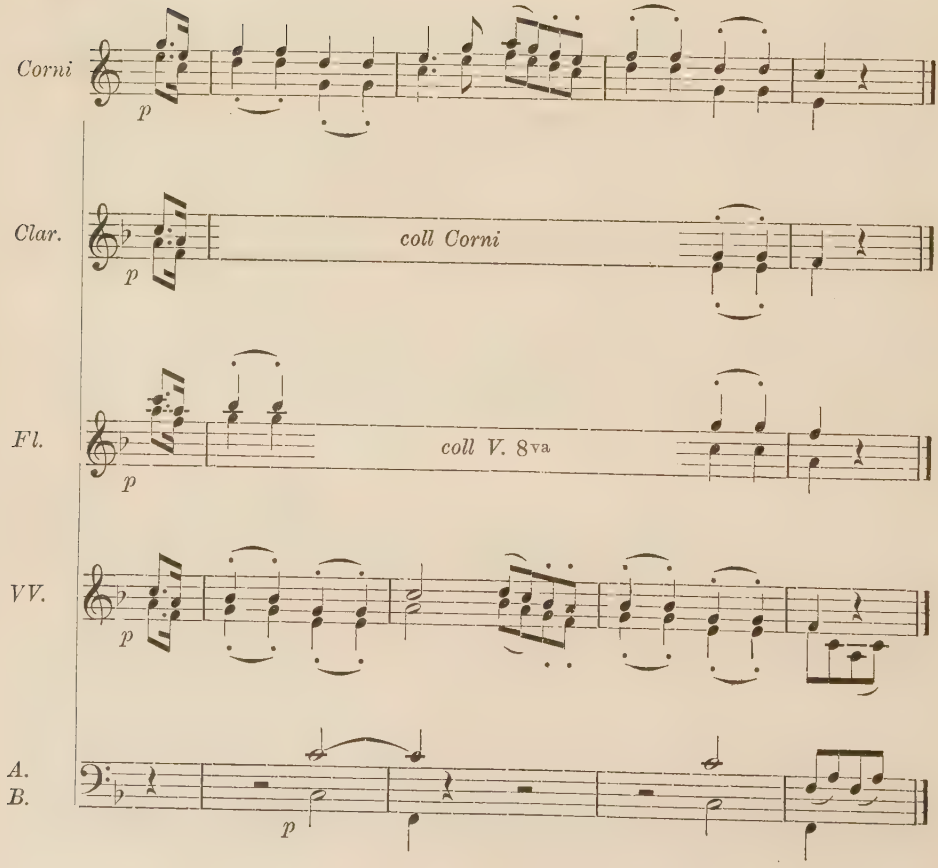
MB. 7.

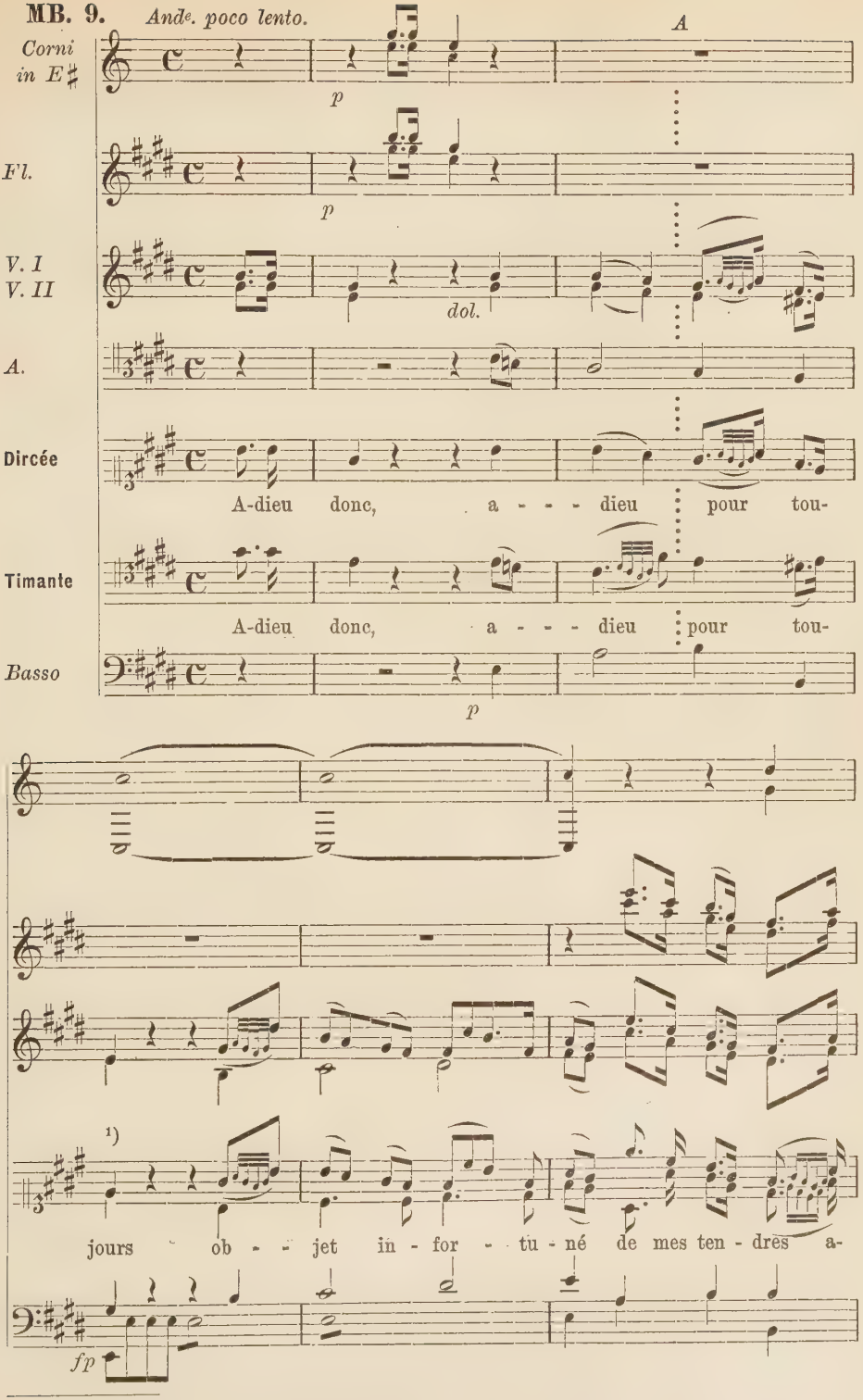
Adagio.
V. I
V. II
pia
dol.
A.
B.


Corni in D
pia
Fl.
coll V. I 8va
Solo
pia
pia

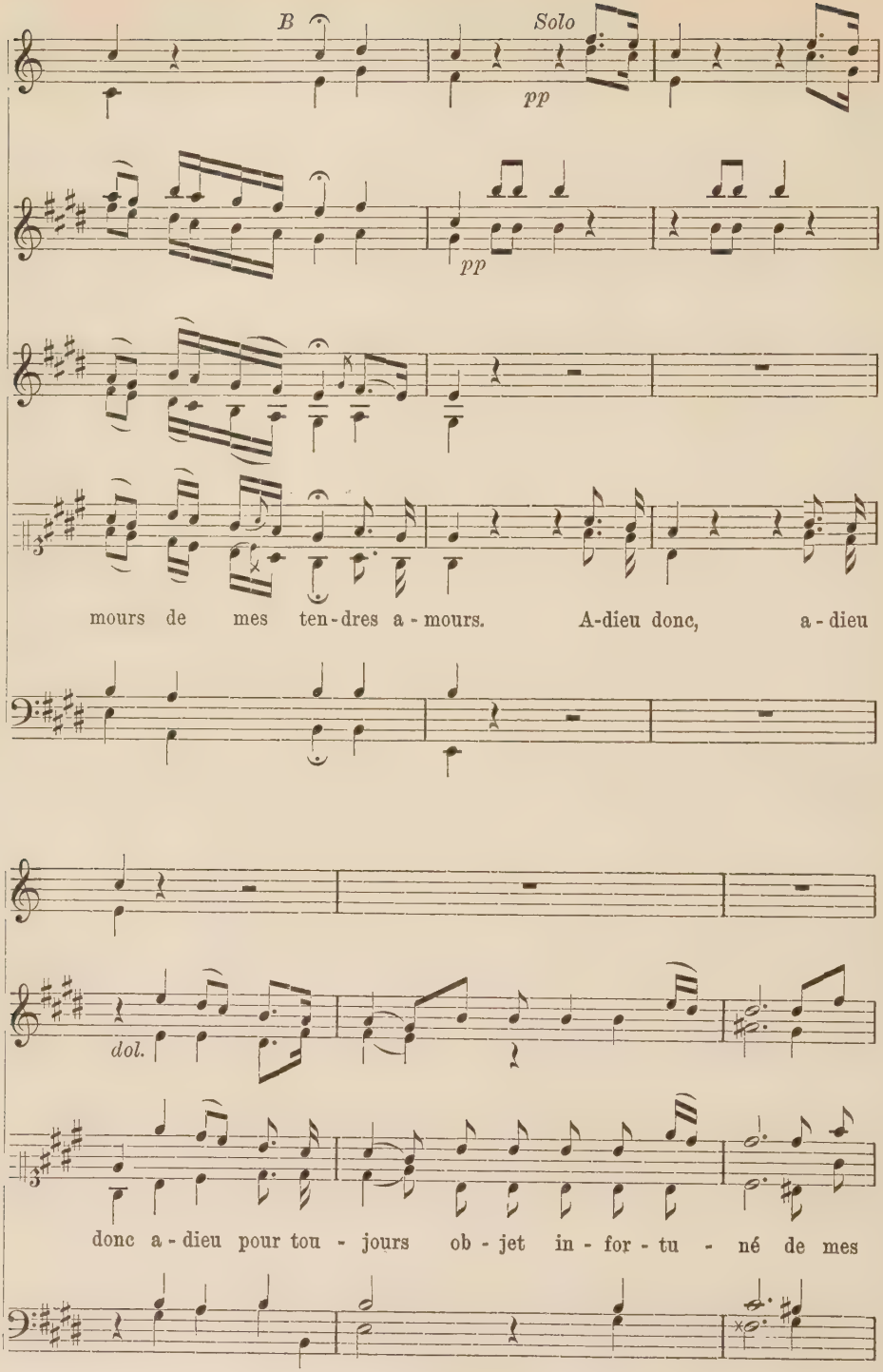


MB. 8.

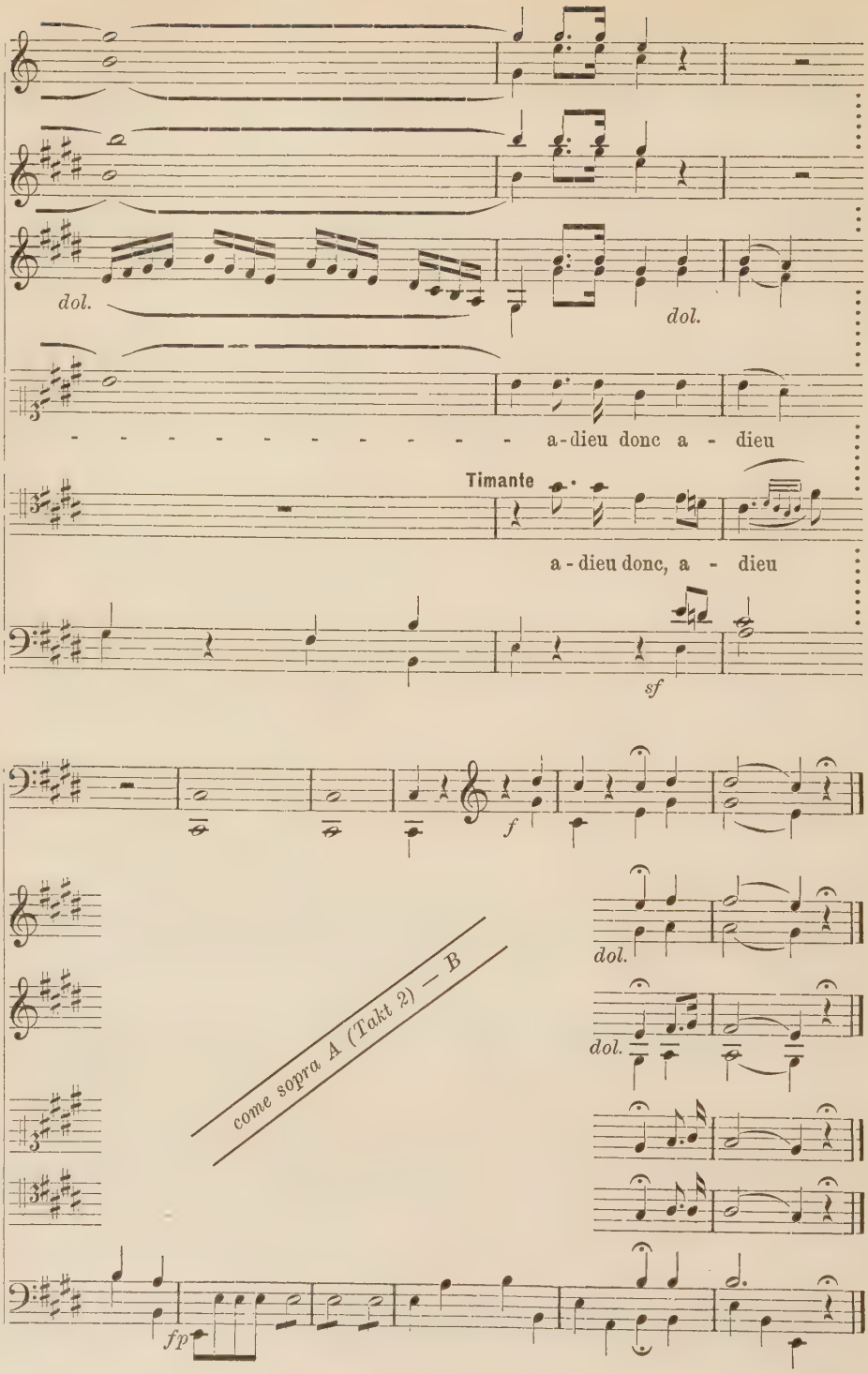




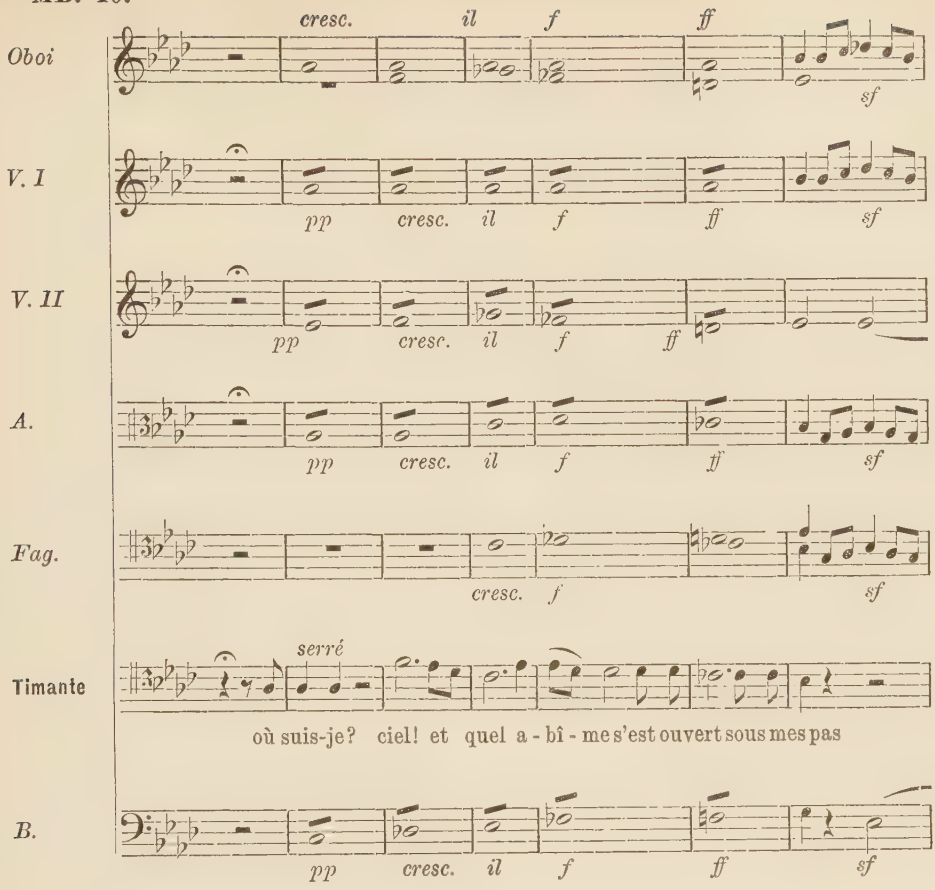
1) Der Kürze wegen auf einem System im Diskantschlüssel notiert.


B
Solo
pp
pp
mours de mes ten-dres a-mours. A-dieu donc, a-dieu
dol.
donc a-dieu pour tou-jours ob-jet in-for-tu-né de mes

pp
f
ten - dres a - mours.
Les mains de la Par-que blê - - - -
pp
f
descr.
Solo
Solo
p
pp
pp
pp
unisono
pp
dol.
pp
me ne fi - le - ront plus nos jours - - - - - - -
Fag.
Vc. pp
tutti


dol.
dol.
a - dieu donc a - dieu
Timante
a - dieu donc, a - dieu
sf
f
dol.
dol.
come sopra A (Takt 2) — B
fp

MB. 10.


Oboi
V. I
V. II
A.
Fag.
Timante
B.
cresc.
il
f
ff
sf
pp
serré
où suis-je? ciel! et quel a - bî - me s'est ouvert sous mes pas

Lebenslauf.

Am 15. Januar 1878 wurde ich, Arthur Vogler, in Riestedt (Kreis Sangerhausen) als Sohn des Kgl. Eisenbahntelegraphenbeamten Wilhelm Vogler geboren. Ich bin evangelischer Konfession. Dem ersten Schulunterricht im Heimatort folgte der der Bürgerschule zu Sangerhausen. Nach Besuch der Präparandenanstalt und des Lehrerseminars zu Eisleben bestand ich 1898 die 1. und 1901 die 2. Lehrerprüfung. Einige Jahre später schied ich aus dem öffentlichen Schuldienste aus, um in Marburg (Hessen) deutsche und romanische Philologie zu studieren. Inzwischen (1910) erwarb ich das Reifezeugnis am Kgl. Realgymnasium zu Nordhausen. In Halle a. d. S. nahm ich die Musikwissenschaft zu meinen Studien hinzu. Im Juni und Juli 1913 bestand ich an hiesiger Universität die Prüfung zur Lehrbefähigung für Gesangunterricht an höheren Schulen und am 16. Dezember desselben Jahres das Rigorosum.

Ich habe an den Vorlesungen und Übungen der folgenden Herren Dozenten teilgenommen:

in Marburg: Elster, Knopf, Maync, Natorp, Panconcella-Calzia, Rade, Scharff, Vogt, Wechssler, Wrede;

in Halle: Abert, Bremer, Geißler, Kattenbusch, Krueger, Loofs, Lütgert, Menzer, Michel, Rahlwes, Saran, Schädel, Strauch, Suchier, Uphues.

Allen diesen Herren danke ich für die vielseitigen Anregungen, die ich von ihnen empfangen habe.